

Henry Fourès

Jazz und zeitgenössische Musik

Schreiben – Improvisieren – Komponieren¹

Am Ende des 20. Jahrhunderts ist die ohnehin wenig hilfreiche Unterscheidung zwischen Jazz und „klassischer Musik“ dabei zu verschwinden. Musikwissenschaftler, Komponisten, Interpreten und Kritiker hinterfragen heute die beispiellose Fülle an ästhetischen Ausprägungen und Praktiken dieser beiden musikalischen Welten. Sie werfen einen neuen Blick auf sie und verwenden andere Mittel, um die sich stets verfeinernden Relevanz-Ebenen zu erfassen, zu untersuchen, zu verstehen und zu dokumentieren bzw. sie versuchen, zu belegen, was es mit dieser Dynamik auf sich hat, mit der die originalste bzw. die innovativste Entdeckung beider Musikstile in Verbindung gebracht wird mit einer gegenseitigen Übernahme, eines Sichaneignens oder gar eines Synkretismus der manchmal zum System stilisiert wird.

Schon 1986 stellte der Journalist und Jazzkritiker Michel-Claude Jalard die Frage, ob Jazz überhaupt noch möglich sei („Le jazz est-il encore possible?“) und sprach in diesem Zusammenhang von einer „zweideutigen Wirklichkeit“². Diverse Musikwissenschaftler und Komponisten haben gezeigt, wie schwierig es geworden ist, den Begriff der zeitgenössischen Musik zu umschreiben, da er immer mehr an Eindeutigkeit verliert: u. a. die Musikwissenschaftler Pierre-Albert Castanet – 1998 in *Un kaléidoscope fin de siècle*³ und 1999 in (seinem zweiten Buch) *Tout est bruit pour qui a*

¹ Beitrag übersetzt aus dem Französischen von Didier Gammelin.

² Michel-Claude Jalard, *Le Jazz est-il encore possible?*, Marseille, Parenthèses, 1986.

³ Pierre-Albert Castanet, *Un kaléidoscope fin de siècle*, Histoire de la Musique (Hg. Marie-Claire Beltrando-Patier), Larousse Paris, 1998; *Tout est bruit pour qui a peur – Pour une histoire sociale du son sale*, Michel de Maule Paris, 1999, Neuauflage 2007.

peur – Pour une histoire sociale du son sale – und Danielle Cohen-Lévinas in ihrem 2001 erschienenen Buch *Qu'est ce que la musique contemporaine*⁴ und in diversen Artikeln wie z. B. in *La création après la musique contemporaine*⁵, Jean Yves Bras in *Les courants musicaux du XXème siècle ou la musique dans tous ses états*⁶ sowie die Komponisten Philippe Leroux, Jean-Luc Hervé, Fausto Romitelli und Michael Lévinas.

Heutzutage existieren keine akzeptablen Definitionen für die Begriffe „Jazz“ und „zeitgenössische Musik“ mehr, und viele Musiker, Komponisten und Interpreten tun sich in ihrem jeweiligen Betätigungsfeld schwer, wenn sie das kulturelle und ästhetische Feld bestimmen sollen, in dem sich ihre schöpferische Fantasie entfaltet.

Inzwischen gibt es andere Begriffe, um bestimmte Arten von Musik zu beschreiben, wie z. B. der Begriff „aktuelle Musik“ oder „amplified music“ – Begriffe, die die Rockmusik, die Pop- bzw. Elektromusik aber genauso das Chanson mit einschließen. Oder man hat im Umkehrschluss einen Begriff entwickelt, die alle Bereiche erfassen soll: „Musik von heute“.

Da diese Begriffe jedoch entweder zu kurz greifen – wie „aktuelle Musik“ oder „amplified music“ – oder zu allgemein sind – wie „Musik von heute“ –, kann sich die Jazz-Welt nicht mit ihnen identifizieren, auch wenn nicht jeder dieser Begriffe denselben Stellenwert hat und sich manches auf den kommerziellen Rahmen beschränkt, der sie zu „Produkten“ degradiert. All diese Bezeichnungen sind zugleich Versuche einer Definition; sie verdeutlichen nur die Schwierigkeit, etwas definieren zu wollen, was sich grundsätzlich jeder Formalisierung entzieht.

Die digitale Revolution und die Vielzahl neuer Kommunikationsmittel, die allen einen unmittelbaren Zugang zu den verschiedensten Klangpro-

⁴ Danielle Cohen-Lévinas, *Qu'est ce que la musique contemporaine*, coll. Folio essais, Gallimard Paris, 2001.

⁵ Danielle Cohen-Lévinas (Hg.), *La création après la musique contemporaine*, Harmatan Paris, 1999..

⁶ Jean Yves Bras, *Les courants musicaux du XXème siècle ou la musique dans tous ses états*, Papillon Genf, 2003.

duktionen ermöglichen, stellen die Gesellschaft vor die Frage nach der künstlerischen Erziehung und Bildung, einem Themenkomplex, der über den Bereich der Musik hinausgeht.

Was in Europa bis in die 1970er Jahre in Bezug auf den Jazz und die sogenannte zeitgenössische „Kunstmusik“ in relativ klar umrissene ästhetische Bereiche passte, musste aufgrund der rasanten Entwicklung zwangsläufig eigene und radikale Fragen bezüglich der Art und Weise ihrer Ausbildungsform aufwerfen.

In den angelsächsischen Ländern Europas und in den Ländern Nord-Europas hat Jazz schon sehr früh Eingang in den Hochschulunterricht gefunden. In Frankreich haben erst Anfang der 1990er Jahre einige Bildungseinrichtungen dank einer entschlossenen Kulturpolitik den Unterricht von Jazz als eigenem Fachbereich, angeboten. Dieses Konzept wurde anschließend vom Kultusministerium weiterentwickelt. Dank der Aufnahme von Jazzunterricht in der Pariser Musikhochschule CNSMD konnte es sich behaupten und wurde sogar auf zahlreiche regionale Konservatorien übertragen.

Bis zu diesem Zeitpunkt erfolgte die Ausbildung der talentiertesten französischen Jazzmusiker, aber auch die vieler namhafter europäischer Jazzmusiker fast ausschließlich autodidaktisch und entsprang eher dem eigenen Willen und der persönlichen Neigung, sich das Können und Wissen durch den Rückgriff auf mündliche Überlieferung anzueignen, also durch das unmittelbare Hören in den Clubs, in den Produktionsstätten und auf den verschiedenen verfügbaren Schallplattenaufnahmen.

Heute vergeben die europäischen Hochschulen Masterdiplome und Dokortitel in diesen Fächern, die mittlerweile in die Studiengänge aufgenommen worden sind.

Diese Entwicklung hat eine doppelte Wirkung: Zum einen wurde die Frage des „Schreibens“ wieder in den Kontext der Praxis der improvisierten Musik, zum anderen das „Improvisieren“ wieder in den Kontext der Kunstmusik gestellt. Dadurch hat sich auch das Komponieren verändert und diese Verschiebung konstituiert eine neue musikgeschichtliche Streitfrage,

denn diese neue Entwicklung der Kompositionstätigkeit hat den Begriff des Werks verändert und zwar sowohl hinsichtlich seiner Bedeutung als auch hinsichtlich der eigentlichen Grundsätze seiner Realisation.

Im Bereich des Jazz und der zeitgenössischen Musik stellt dies eine signifikante Veränderung dar. Im Zusammenhang mit dem, was die Bestandteile dieser wunderbaren neuen Unordnung zusammen bringt, trennt und verbindet, ohne dass sie miteinander verschmelzen, und mit dem was sie unterscheidet, ohne dass sie sich gegenseitig ausgrenzen, ist es interessant, die Inhalte des Unterrichts und dessen Formalisierung sowie die Funktionsweise der europäischen Hochschulstrukturen einmal näher zu betrachten.

Unterrichtserkenntnisse

In den Fachhochschulen, den Akademien, den Universitäten und Konservatorien wurden Fachbereiche für Jazz, traditionelle Musik, – freie oder stilgebundene – Improvisation, Popmusik und aktuelle Musik eingerichtet bzw. erheblich weiterentwickelt. Experimente eines „gemeinsamen Kernlehrplans“ mit dem Ziel der Einführung eines bereichsübergreifenden Lehransatzes wurden konzipiert und erweitert. Das Curriculum reicht von der Elektroakustik über die „aktuellen Musiken“, bis zum Jazz und nicht zuletzt auch zur traditionellen „Kunstmusik“.

Überall bedient sich die elektroakustische Musik und Computermusik derselben Instrumente, die aus der Weiterentwicklung elektronischer Instrumente und der Erforschung von Elektroakustik sowie der Weiterentwicklung der Musikinformatik (Computerprogramme für Musik) stammen und heute immer mehr Nutzern zugänglich sind.

Die Verwandlung des Klangs in Echtzeit, die den Begriff des instrumentellen Gestus berücksichtigt, verbindet die Arbeit des Interpreten immer weiter mit der des Komponisten und zwar unabhängig von dem betroffenen ästhetischen Bereich.

Viele junge Komponisten, die ein Hochschulstudium absolviert haben, sind über die Jazzmusik und/oder über die improvisierte Musik zum Komponieren gekommen. Instrumentalisten internationalen Ranges arbeiten

und produzieren in den beiden Welten des Jazz und der zeitgenössischen Musik und gehen einer regelmäßigen Lehrtätigkeit nach.

Musiktheorie und Komposition – Jazz und zeitgenössische Musik

Welche Art von Unterricht eignet sich?

Die verschiedenen Bereichen Komponieren, Improvisieren, Jazz und aktuelle Musik, die mittlerweile in den Bildungsangeboten der Musikschulen zu finden sind, nehmen in ihrem Unterricht die Vermittlung von Kompositionstechniken auf, die nicht zuletzt durch ihre Vermischung aus den verschiedenen Disziplinen interessant werden. Unabhängig davon, ob es sich um eine Erstausbildung oder eine Zusatzausbildung handelt, stellt dieser Unterricht, der mittlerweile in zahlreichen Konservatorien und Musikschulen angeboten wird, die auf die Zulassung zu den Hochschulen vorbereiten, einen ersten Experimentier- und Lernbereich dar, der für einen jungen Studierenden seiner Ausbildung vorangeht, in deren Rahmen er mit dem Komponieren konfrontiert sein wird.

Für den Interpreten von Alter und barocker Musik bestimmt der Umgang mit einer Mischung aus notiertem und improvisiertem Notentext oft den Raum, in dem sich die Vision des Werks verwirklichen lässt. Auf dieselbe Art und Weise hat der Begriff des „offenen Werks“ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, sei es bei Stockhausen, Pousseur, Boucourechliev, Donatoni, Ferrari, Cage und vielen anderen, den Interpreten zum Komponieren und den Komponisten zum Interpretieren gebracht.

Durch eine profunde Kenntnis der mündlich überlieferten ethnischen Musiktradition oder der Populärmusik haben zahlreiche westliche Komponisten oder Komponisten, die mit einer westlichen Musikästhetik aufgewachsen sind, ihre schöpferische Fantasie bereichert und ihren Werken eine einzigartige Note verliehen.⁷ In diesem neuen Kontext musste sich der Kompositionsunterricht, der in Frankreich bis Ende der 1960er Jahre

⁷ Siehe „Création musicale et musiques du monde CDMC“, Kolloquium des *Centre de documentation de la musique contemporaine* (CDMC) vom 9. Februar 2010.

der einzige Unterricht war, um den Beruf eines Komponisten zu erlernen, einer langen und schwierigen Wandlung unterziehen.⁸

Musiktheorie und Improvisation: Lehreinheiten oder Werkzeuge fürs Komponieren?

Für das Jahr 2006 hatten die statistischen Erhebungen des DEPS (*Département des études de la prospective et des statistiques*) für Frankreich 3.111 Schüler in den Kompositionsklassen ermittelt, also einen Rückgang von ca. 10% gegenüber 1999. Um diesen Rückgang zu erklären, kann man zwei Gründe anführen:

1. Offensichtlich entscheiden sich viele Schüler sofort für den Analyse- und Elektroakustikunterricht, ohne den Kompositionsunterricht zu absolvieren, der ausschließlich unter kulturellen Aspekten betrachtet wird und der vielen als nicht-geeignet erscheint angesichts der Anforderungen anderer Musikpraktiken mit anderen ästhetischen Voraussetzungen. Das ist eine interessante Beobachtung, die zwar in keinem Widerspruch zu der von den Professoren geleisteten Arbeit steht, die einen Kompositionsunterricht in Schreib- und/oder Improvisationsklassen geben, aber sie zeugt von dessen Instabilität.
2. In den europäischen Ländern sind die Disziplinen des klassischen Komponierens, so wie sie im französischen System festgelegt sind -

⁸ Am Pariser CNSMD, das in den 1960er Jahren die einzige Hochschule war, umfasste dieser Unterricht drei Fächer: die Harmonielehre, den Kontrapunkt (mit dem strengen Kontrapunkt) und die Fuge (mit der *fugue d'école*). Jedem Fach entsprach ein Studiengang, der durch das Erlangen eines ersten bzw. zweiten Preises, gemäß einer Prüfungsordnung, die eine 17-stündige Klausur umfasste, am Ende des Studienjahres vorgesehen war. Die Studierenden konnten die höchste Belohnung, also den 1. Preis, am Ende eines einzigen Studienjahres in dem entsprechenden Fach erlangen. Oft wurde für die beiden Fächer Harmonie und Kontrapunkt über denselben Zeitraum hinweg ein einjähriger Studiengang angeboten. Das eröffnete die Möglichkeit, zwei 1. Preise zu gewinnen. Üblicherweise gehen dieser Studiengang und die Anmeldung in der Fugen-Klasse, die der Zulassung für die Kompositionsklasse vorangeht, nahtlos ineinander über.

Kontrapunkt, Harmonielehre usw. - fester Teil der Kompositionsstudiengänge. Fast alle Theorielehrer sind Komponisten, und die Professoren für Komposition unterrichten oft auch das Fach Musiktheorie. Das ist nicht immer eine ideale Situation, denn wenn dieser Theorieunterricht ungleichmäßig verteilt ist, empfinden ihn die Professoren oft als erhebliche Belastung.

Verstanden als das dem Komponisten zur Verfügung gestellte Rüstzeug entfaltet der Unterricht in Musiktheorie seine ganze Nützlichkeit.⁹ Wenn er in Frage gestellt wird und im Rahmen einer kreativen Vorgehensweise genutzt wird, vermeidet er die Notwendigkeit, Zielvorgaben folgen zu müssen, die sich ausschließlich auf die Kenntnis und die perfekte Beherrschung der Techniken stützt, die zur Entwicklung vergangener Meisterwerke beigetragen haben.

Dies schließt keineswegs die Herstellung von „Stilkopien“ aus, die früher auf der Grundlage von Meisterwerken üblich waren. Aber die Kopie darf nicht mit den Kriterien „falsch und richtig“ beurteilt werden. Sie ist nur ein mögliches Instrument, das die Ausbildung eines kreativen Künstlers begleitet, und sie dient dazu, Techniken auszuprobieren und sich anzueignen.

Beim Kopieren von Meisterwerken darf man nicht zu weit zu gehen, denn nicht die perfekte Beherrschung eines historischen Stils definiert das „künstlerische Niveau“, das für die Zulassung zu einem Kompositionsstudium

⁹ Folgende Äußerungen aus verschiedenen Gesprächen mit dem Verfasser können dies belegen:

Robert Pascal: „L'écriture ne peut être un but mais un chemin.“, Alain Mabit: „Warum kann der Weg nicht von der Moderne (die Werke des 20. und des 21. Jahrhunderts betreffend) zum ‚historischen‘ Schreiben führen statt umgekehrt?“, François Rossé: „In einem Musiktheoriestudiengang müsste jeder Professor die Studierenden dazu veranlassen, durch unmittelbares Experimentieren die Funktion von geschriebenem Wort und Improvisation in allem, was ihr Zusammenspiel erzeugen kann, zu erfassen.“, Frédéric Durieux: „Die Theorie muss ein funktionales Werkzeug sein; es ist nicht unbedingt notwendig, ein Musiktheoriendiplom zu haben, um sich mit dem Komponieren zu befassen.“

notwendig ist. Diese Unterscheidung ist wichtig und führt ansonsten zu Fehlurteilen. Aber für denjenigen, der an solchen Kursen teilnimmt, oder den Theorieunterricht für die Dauer eines Studiengangs wählt, ergeben sich Erfahrungen, die den Studierenden für andere Erkenntnisse öffnet. Man muss feststellen, dass das Theorieniveau eines Studenten bei der Aufnahmeprüfung nicht immer eine unmittelbare Auswirkung auf sein Niveau und seine Qualität als Komponist bei Abschluss des Studiengangs hat.¹⁰ Diese Frage, welches das Mindestmaß an Theoriekenntnisse als Voraussetzung für den Kompositionsunterricht erforderlich sind, ist schon oft aufgeworfen worden. Natürlich gibt es hier unterschiedliche Auffassungen. Dabei sind bestehende Lücken manchmal vorzuziehen vor der perfekten Beherrschung von Kompositionstechniken, die manchmal eine sterilisierende Wirkung haben. Die Erschließung neuer Gestaltungsräume sind geeigneter, um die schöpferische Fantasie anzuregen, als trockene Theorieübungen.

Die Bedeutung der Musiktheorie, für das Komponieren in der „Kunstmusik“ ist dieselbe wie für den Jazz. „Als spezifische Ausdrucksform gehört auch Jazz der Vergangenheit an“¹¹ – durch sein Repertoire und die Meisterwerke, die in seiner Geschichte entstanden sind, bietet er jeweils auch aktive Vorbilder.

Im Geist von Charlie Parker, Miles Davis, Bud Powell und Oscar Peterson zu spielen und in der Tradition von Count Basie, Duke Ellington und Thelonious Monk zu komponieren, hat nichts mit Nachahmung zu tun. Aber genauso wie im Umgang mit dem „klassischen“ Repertoire veranschaulicht diese Vorgehensweise das Bewusstsein eines umfangreichen Potentials, bei dem es noch unendlich viele Elemente zu entdecken gilt:

¹⁰ Robert Pascal im Gespräch: „Obwohl sie eine erstklassige Ausbildung genossen haben, können die Studierenden nicht immer den vollen Nutzen aus dem vermittelten Wissen ziehen, und was als gutes Eingangsniveau anerkannt wurde, hängt nicht unbedingt mit der Qualität des Studiengangs zusammen.“

¹¹ Jalard, 1986, S. XX.

„Es bleibt noch viel zu Lester Young – ausgehend von Lester Young hinzuzufügen und noch mehr kann die Kunst eines Thelonius Monk – ausgehend von Monk weiterentwickelt werden.“¹²

Zunächst als Übung während der Ausbildung gedacht, führt das „Kopieren“ in einem weiteren Schritt zu neuen Erfindungen.

Im Gegensatz zum Komponisten, der in seinem „klassisch-theoretischen“ Studiengang eingezwängt ist, bleibt der improvisierende Jazzmusiker immer auch ein praktizierender Instrumentalist. Sein Verhältnis zum geschriebenen Notentext ist immer inspiriert vom Gestus des Performers und von seiner Improvisationsfantasie, die sich in Echtzeit vollzieht. Doch auch wenn der Jazzer nicht komponiert, ist doch die Wahrscheinlichkeit sehr groß, dass er sich mit Arrangements, Instrumentierungen oder Orchestrationen beschäftigt. Er muss sich also die notwendigen Techniken aneignen, um seine beruflichen Ziele erreichen zu können.

Diese Techniken kann er sich entweder in seinem Fachbereich, im Fachbereich für „klassisches“ Komponieren oder im Rahmen eines aus Jazz- und klassischer Musiktheorie kombinierten Unterrichts aneignen, der als gemeinsamer „Kernlehrplan“ konzipiert ist und der Studierende aus beiden Studiengängen zusammen führt.

Im Gegenzug stellt sich für die Studierenden in den Klassen für klassische Kompositionslehre die Frage nach der Jazzimprovisation oder dem allgemeinen Improvisieren. Die gemeinsame Klammer für beide Studiengänge ist die umfassende Frage nach der eigentlichen Kunst des Komponierens.

Herausforderungen und Schnittmengen eines kombinierten Unterrichts

Das Angebot dieses wechselseitigen Unterrichts von Jazz- und klassischer Musiktheorie in den europäischen Facheinrichtungen hat zahlreiche, persönlich unterschiedliche Karrieren zur Folge und ist ein bedeutsames Thema in der Bewertung der Curricula; aber es ist ein bipolares Thema,

¹² Ebenda.

das sowohl Ausdruck einer gesellschaftlichen als auch einer ästhetischen Verschiebung ist und zwar in Richtung eines neuen Raums für das künstlerische Schaffen.

Man soll sich also nicht darüber wundern, dass dieser Raum, der sich für Frankreich in der Institution „Villa Médicis“ und in der Veränderung seiner symbolischen Bedeutung kristallisiert, durch die bloße Nominierung der Popkünstlerin Claire Diterzi und des Jazzmusikers Malik Mezzadri als *artists in residence* eine Polemik und sehr kontroverse Diskussionen ausgelöst hat.¹³

Diese Verunsicherung, die sich in der Reaktion der Komponisten äußert, ist nicht neu. In seinem 2001 erschienenen Buch über die „Universalien“ in der Musik geht François Bernard Mâche auf die Argumente ein, die die Legitimität dieser Verunsicherung unterstreichen könnte.¹⁴

¹³ Diese Nominierung, die im Mai 2010 erfolgte und gegen die ein Komponistenkollektiv protestierte, war am 4. Juni Gegenstand eines Schreibens, das an den Kultus- und Kommunikationsminister sowie an den Direktor der *Académie de France* in Rom gerichtet war und von mehr als 500 Unterzeichnern mitgetragen wurde. Dieses Schreiben sowie alle Meinungen und Beiträge, die in diese Diskussion geflossen sind, sind in dem Blog „Musiques en vrac“ abrufbar. Diesem Schreiben folgte am 10. Juni ein offener Brief, der an dieselben 16 Empfänger, Mitglieder und Korrespondenten der Akademie der Schönen Künste, gerichtet war, sowie die Pressemitteilung „Das musikalische Schaffen ist in Gefahr, spalten wir es nicht“, verfasst von Mitgliedern der „Futurs composés“, einem nationalen Netzwerk für musikalisches Schaffen. Die Kolumne von Pierre Sauvageot, Direktor von Lieux publics, *Claire Diterzi et Malik à la Villa Médicis: mauvaise bataille*, wurde auf der Webseite *Rue 89* veröffentlicht.

¹⁴ François Bernard Mâche, *Musique au singulier* Éditions, Odile Jacob Paris, 2001, S. 13: „Es entsteht eine neue Vorstellung vom Menschen. Unabhängig von den Ängsten, die diese Vorstellung hervorbringt, wurden Wissenschaft und Kommunikation von einem Wirbel erfasst, aus dem nur wenige Dinge unbeschadet herauskommen werden, insbesondere der Begriff der Musik selbst.“ S. 255: „Mittlerweile ist es politisch korrekt zu behaupten, dass alle Kulturen dieselbe Würde haben. Dem ist nicht zu widersprechen, nur dass man eben nicht gesellschaftliche Moral und Ästhetik verwechseln darf. Sie sind sicherlich hinsichtlich ihrer Würde gleich,

Aber diese Sorge wirkt auch in die ästhetischen Räume hinein, die den verschiedenen Bereichen des Jazz und der improvisierten Musik angehören: es ist häufig schwer, eine Verbindung zwischen den verschiedenen Genres herzustellen, obwohl diese sich doch nahestehen. Die Möglichkeiten in den Lehreinrichtungen mit Fachbereichen für Jazz und improvisierte Musik, die neben den schon bestehenden Fachbereichen für Musiktheorie und Komposition entstanden sind und in denen sie sich entwickeln, werfen die schwierigen Fragen nach der Definition und dem Wesen der Verbindung zwischen den verschiedenen Disziplinen auf – als Frage der Strukturierung eines gemeinsamen Wissenskerns, der sich auf der Kultur der jeweils anderen gründet: von der mündlichen Überlieferung zum Notentext, vom Notentext zur mündlichen Überlieferung. Darüber hinaus stellt sich für viele Einrichtungen die Frage nach der Implementierung bzw. der Entwicklung eines gemeinsamen Unterrichtsprojekts.

Wenn die Notwendigkeit eines gemeinsamen „Kernlehrplans“ in den verschiedenen Ausbildungsstudiengängen angesprochen wird, denkt die Mehrheit der Jazzstudenten sowie der Professoren an die Klassen für Instrumentation und Elektroakustik. Oft – so z. B. in London (Guildhall School of Lyrics and Drama) oder Rotterdam (Codarts – Hochschule der Künste) – werden Disziplinen wie Instrumentenkunde, Orchestrierung, aber auch Analyse¹⁵ für die Studierenden, die es wünschen, in beiden Bereichen des Kompositionsunterrichts – im Jazz sowie in der Kunstmusik

aber nicht hinsichtlich ihrer Verwirklichung; sonst könnte man mit Finkelkraut sinngemäß sagen, dass ein Paar Stiefel genauso so gut das menschliche Leben ausdrücken wie die Werke von Shakespeare. Die Geisteshaltung einer extremen Gleichheit, verbunden mit einem übertriebenen Kulturverständnis Ein zu weit gefasster Kulturbegriff (Kulturalismus) neigt dazu, jedes Wertesystem zu zerstören, indem es die Gedanken des Forschens oder des Fortschritts schwächt.“

¹⁵ In Europa verwendet der Analyseunterricht oft dieselben Werkzeuge bzw. dieselben Arbeitsverfahren und zwar sowohl in den Studiengängen für Jazzkomposition als auch in denen für „klassische“ Komposition: Die Set-Theorie, die statistische Computeranalyse, die semiologische Analyse, die UST (semiotische Zeiteinheiten), die vergleichende interaktionelle Analyse, die vergleichende Analyse und auch die aus der Informationstheorie stammende Analyse.

– gemeinsam angeboten. Betrachtet man nur die wechselseitigen Einflüsse auf die Bereiche der Orchestertechniken und der verschiedenen Analysemethoden, so veranschaulicht eine Reihe von Beispielen die gegenseitige Befruchtung. Seit den 1950er Jahren (siehe oben) waren zahlreiche Instrumentalvirtuosen internationalen Rangs in beiden Bereichen (Jazz und Klassik) vertreten und zwar auch dann, wenn sie ihre Karriere hauptsächlich in einem der beiden Musikstilen machten. Dann versteht man auch besser, weshalb sich die Suche nach den gegenseitigen Verbindungen in den Lehreinrichtungen vorrangig an der Instrumentation und der Elektroakustik orientiert.

In Frankreich hat sich der Jazzunterricht in den regionalen Konservatorien erheblich entwickelt, aber heute bietet nur das CNSMD in Paris einen Unterricht auf Hochschulebene an, der – wie in allen anderen Disziplinen – in Bachelor und Master aufgeteilt und als unabhängiger Fachbereich organisiert ist. Als Leiter dieses Fachbereichs ist Ricardo Del Fra bestrebt, eine bessere Synergie hinsichtlich der gemeinsamen Ausbildungselemente herzustellen. So werden Denis Cohen und Frédéric Durieux, Professoren im Fachbereich Komposition, zu Analyse- und Orchestrierungsseminaren eingeladen, die von Jazzstudenten (Master I und II) besucht werden. Dieser Unterricht wird von den Studierenden des Fachbereichs Jazz sehr gut aufgenommen, mit der unmittelbaren Konsequenz, dass es Fortschritte bei der Beherrschung der musikalischen Form und der Qualität der Orchestrierung gibt. Die Nachfrage beruht allerdings nicht auf Gegenseitigkeit, denn die Jazz-Professoren geben keine Seminare im Bereich Komposition. Diese Situation, die sich nicht auf Frankreich beschränkt, veranschaulicht die Schwierigkeit, Studiengänge jenseits der Fachbereiche zu etablieren, um gemeinsame Unterrichtselemente als Garanten eines interdisziplinären Wissens zu etablieren. Das Problem findet sich auch in solchen Einrichtungen wieder, die keine Hochschulen sind, aber eine Ausbildung für Jazz und Komposition anbieten. Die neuen Ausbildungszentren der Hochschulen in Frankreich werden schon in der Phase der Projektentwicklung mit dieser Schwierigkeit konfrontiert, da sie ihrer Spezifizierung entsprechend auch Unterricht im Bereich „aktuelle Musik“ anbieten.

Auch das Pariser CNSMD bleibt davon nicht verschont. Selten haben Studierende des Fachbereichs Jazz eine doppelte Ausbildung als Interpret und Komponist, und es ist interessant festzustellen, dass es sich hierbei fast immer um ausländische Studenten handelt.

Wie in allen Fachbereichen, die sich dieser Disziplin widmen, gibt es drei mögliche Konstellationen:

- » Der Studierende ist Interpret und hat schon die erste Stufe des Kompositionsstudiums erreicht
- » Der Studierende ist Interpret. Im Lauf des Studiengangs entdeckt er sein Interesse fürs Komponieren.
- » Der Studierende ist Interpret und bleibt es auch ausschließlich.

In den beiden ersten Fällen werden Interpretation und Komposition jedoch innerhalb desselben Studiengangs gelehrt. So gesehen kann der Fachbereich für Jazz, in dem zusätzlich auch noch Musiktheorie und das Improvisieren in Form von Musiksessions nebeneinander existieren, als gemeinsames Labor für Kreativität und Experimente fungieren; im Rahmen von Projekten kann er seine Studierenden mit den Studierenden des Fachbereichs für Komposition oder Elektroakustik zusammen bringen.

Solche Forschungsprojekte, für die z. B. der Masterstudiengang den Rahmen definiert, können sich mit der Fragestellung des Verhältnisses von Improvisation und Komposition befassen, die sicher nicht neu ist, die es aber möglich machen würde, gemeinsame Forschungs- und Schaffenswege zu finden.

Zurzeit verwaltet der Fachbereich Jazz den Elektroakustik- und den Informatikunterricht intern. In Gestalt einer freiwillig gewählten Option, die z. B. Teil eines modularen Unterrichts sein könnte, müsste ein Jazzstudent zusammen mit Gleichgesinnten aus einem anderen Studiengang selbst einen Gegenpart im Fachbereich Komposition finden; die Voraussetzung aber dafür ist, dass die Gestaltung des Unterrichts in den Bereichen Elektroakustik/Informatik und der Instrumentalkomposition es auch ermöglicht. Auch an der CNSMD in Paris wurde die Klasse für freie Improvisation in den Fachbereich Jazz integriert. Die Studierenden beider

Studiengänge können sich dabei digitaler elektroakustischer Werkzeuge frei bedienen.

Zeitgenössische Musik und Improvisation

Welche ästhetischen Bereiche, die heute dem Jazz zugeordnet werden (Jazz-Rock, Jazz-Fusion, Latin Jazz, aber auch die Rückkehr zu den „Standards“), man auch betrachtet: Die Improvisation oder die spontane musikalische Erfindung stellt eines ihrer wichtigsten Merkmale dar, das Werk entsteht in der Ausführung. Ihre Vermittlung in Fachlehreinrichtungen für Musik in Frankreich wie in Europa beschränkt sich manchmal nur auf mehrtätige Seminare, die sich außerdem nur an Instrumentalstudierende richten.

Soweit wir es wissen, nehmen nur wenige „klassische“ Kompositionsklassen das Thema Improvisation in ihren Unterricht auf, wobei sie diese Disziplin wenigstens in Bezug auf die mittelalterlichen und barocken Improvisationspraktiken behandeln könnten, die heute zum Allgemeinwissen gehören. „Ein Komponist muss sich wenigstens über die Frage Gedanken gemacht haben.“¹⁶ In Frankreich findet man im Kompositionsstudiengang kaum Improvisation. Diese „Vernachlässigung“ heißt jedoch nicht unbedingt, dass Improvisation nicht im Unterricht und in der Praxis stattfindet.

Demgegenüber wird die Improvisation in den Klassen für Elektroakustik- und Informatik der regionalen französischen Konservatorien regelmäßig praktiziert. Es sind diese Klassen, die auf sehr natürliche Art und Weise sowohl Jazzstudenten als auch Studierende aus anderen Bereichen wie der Improvisation und Komposition zusammen bringen. Die digitalen Tastaturen, die allgemeine Verbreitung des MIDI-Systems, Sampling-Verfahren, Verfahren zur Tonverarbeitung in Echtzeit sowie die Entwicklung neuer Software sind Werkzeuge und Techniken, die es ermöglichen, Maschinen als Meta-Instrumente zu benutzen, die sich aufgrund der Flexibilität ihrer Handhabung perfekt für einen improvisierten Diskurs und

¹⁶ Alexandros Markeas im Gespräch mit dem Verfasser.

die Produktion von Konzerten außerhalb eines Musikstudios eignen.¹⁷ Die ständig wachsende Leistungsfähigkeit der Computer, die mit ihrer Miniaturisierung einhergeht, trägt zu diesem Wandel der „alles dominierenden Elektromusik, die zum Instrumentalen zurückkehrt“¹⁸ bei.

Das Verhältnis zur Maschine hat sich geändert. Der Computer hat mittlerweile den Rang eines Instruments, da man dessen Daten nicht mehr über eine externe Tastatur steuern muss. Das ist eine neue, sehr bedeutsame Tatsache, die andere Verhaltensmuster bei der Verwendung von Elektronik und andere Ansätze des Musizierens nach sich zieht und uns dazu führt, den Begriff der Interpretation, oder unmittelbarer, den des instrumentellen Musizierens neu zu überdenken.

Für die Komponisten kann die gemeinsame Arbeit an einer Improvisation in einem Workshop im Kontext eines „Musikstil-Mix“ ein breites Spektrum an Gestaltungsmöglichkeiten eröffnen, je nachdem wie man die Aufgabenstellung formuliert. Zwei Beispiele: Ein Instrumentalist arbeitet mit einem Komponisten zusammen, der während des Spiels mit den einfachsten Mitteln der elektroakustischen Tonverarbeitung Veränderungen vornimmt, die ihm ein weites Forschungsfeld eröffnet. Instrument und Elektronik werden als Einheit betrachtet und als Einheit gespielt. In einer anderen Konstellation kann der Komponist technisch eine elektronische formelle Struktur entwickeln, die er anschließend in den instrumentellen Diskurs einbaut.

Diese neuartige Beziehung von Interpret und Komponist in den Bereichen „Jazz“ und „zeitgenössische Musik“ wird zwangsläufig die Frage nach dem

¹⁷ Michele Tadini im Gespräch mit dem Verfasser.

¹⁸ „O Max“ ist eine im IRCAM von Gérard Assayag entwickelte Software, die eine interaktive Improvisation mit dem Computer ermöglicht. „O Max“ verbindet Echtzeitinteraktion mit den erstklassigen musikalischen Darbietungen von ‚Open Music‘, um auf der Grundlage des lebendigen Spiels des Interpreten einen ‚Klon‘ zu entwickeln“. Die Sessions können unter folgender Internetadresse abgerufen werden: www.ircam.fr/equipes/repmus/OMax

Wesen des Komponierens neu aufwerfen. Das Unerhörte ist nicht immer vorhersehbar, aber es gilt, die Überraschungen festzuhalten.

Anders verhält es sich im Bereich der instrumentellen und vokalen Komposition, bei der die Improvisation im Studiengang gar nicht erst vorkommt und auch nicht Gegenstand eines auch nur gelegentlichen Unterrichts durch den betreuenden Professor ist. Hier ist der Hochschulunterricht in Frankreich kein Vorbild und leidet unter dem Vergleich mit den angelsächsischen oder nord-europäischen Musikhochschulen.

Für alle Studierenden bietet der Kompositionsstudiengang der Musikhochschule Oslo einen Improvisationsunterricht für eine Mindestdauer von einem Jahr an, sobald sie zum Bachelorstudium zugelassen sind. In der Praxis entscheiden sich die meisten Studenten dann dafür, diese Ausbildung um ein weiteres Jahr zu verlängern. Durch diesen Unterricht und gemeinsam mit anderen Interpreten entwickeln sie ein eigenes, Orchestrations-Know-How. Die Vielfalt an originellen Instrumentenkonstellationen garantiert ein einzigartiges Feld für Live-Experimente.¹⁹

¹⁹ Clément Cannone, ehemaliger Schüler der *École Normale supérieure lettres et Sciences humaines* von Lyon, Absolvent der *classe d'accompagnement des CNSMDL* sowie Musikdozent – er hat im Rahmen einer Forschungsarbeit über Improvisation eine längere Zeit an der Musikhochschule Oslo verbracht. Im Gespräch mit dem Verfasser sagte er: „Der Improvisationsunterricht ist fachübergreifend angelegt. Er richtet sich an Studentengruppen, die sich aus Komponisten, traditionellen und lyrischen Sängern und Instrumentalisten aller Bereiche zusammensetzen. Drei Professoren übernehmen den Unterricht für alle Studenten: Ivan Grydland (Gitarrist), Lisa Dillan (Jazzsängerin) und Jan Martin Smordal (Pianist). In beiden Semestern findet der Unterricht wöchentlich statt und dauert jeweils 90 Minuten. Der Leiter des Fachbereichs für Komposition, Prof. Lasse Thoressen, greift auf Instrumente der Mikroanalyse (UST) zurück, die von der Forschungsgruppe *Musique Informatique Marseille (MIM)* entwickelt wurden. Er verwendet die funktionale Notation, um musikalische Elemente während des Zuhörens zu erfassen. Ein ‚Kunstdiplom‘, das einen großen Forschungsanteil beinhaltet, bescheinigt dem Komponisten ein hohes Maß an Spezialisierung. Vor kurzem ist ein Dokortitel, der sich auf dieses doppelte Forschungsprogramm gründet, das das interpretierende Komponieren mit der Komposition verbindet, ins Leben gerufen worden.“

Einige Fragen

Es steht außer Frage, dass die Entstehung neuer Technologien, das digitale Komponieren, die neuen Grundsätze für musikalische Modellbildung, durch die neue künstlerische Formen möglich werden, dazu führen müssen, die vorherrschenden Ausbildungsstrukturen neu zu überdenken.

Die Begriffe „Interdisziplinarität“, „Pluridisziplinarität“, „Multidisziplinarität“ beschreiben oft dieselben Sachverhalte und beziehen sich sowohl auf den Begriff „Werk“ als auch auf die Themen und die Modalitäten einer Ausbildung, die die Studierenden in die Lage versetzt, schöpferisch zu arbeiten.

Im Bereich des Jazz und der zeitgenössischen Musik herrscht der Wunsch einer Synchronisation des musikalischen Experiments mit dem musikalischen Denken, die es erlauben würde einen Prozess zu initiieren, bei dem Konzeption und Realisation fast gleichzeitig vollzogen werden.²⁰

Somit scheint es schwierig, das Improvisieren und die Kenntnis der Techniken, die den anderen nicht klassischen Musikstilen zu Eigen sind,²¹

Die Webseite der Musikhochschule www.nmh.no, weist darauf hin, dass die Zulassung zum ersten Kompositionszyklus (Bachelor) vorsieht, dass der Unterricht für Studierende offen ist, die bereits einen „Background“, beruhend auf Jazz, Pop, Rock oder traditioneller Musik vorweisen können.

²⁰ Für Raphaël Cendo ist die Frage des Experimentierens mit den Musikern vor der Ausarbeitung des „stilgemischten Werks“ die Arbeit mit dem akustischen Material und ihre Folgen für die elektronische Komposition eine „wesentliche Frage“. Im Rahmen der spektakulären Beziehung „Akustik – Elektronik – Raum“ stellt er auch die Frage der Weitergabe eines „gerade entstehenden Projekts“ an eine große Anzahl von Teilnehmern.

²¹ Für Bernard Cavanna ist dieses Wissen wichtig: „Musik ist in erster Linie ein Gestus. Daher denke ich, dass zunächst die Beherrschung der Elektronik bzw. der Elektroakustik nicht notwendig ist. Das kann später erfolgen. Der Studierende muss zuerst mit dem konkreten akustischen Material arbeiten. Die Verwendung von traditionellen europäischen oder nicht-europäischen Instrumenten scheint mir sehr sinnvoll zu sein, um den Wortschatz, den Diskurs, zu bereichern, weil dies das Bewusstsein für die Zeitlichkeit verändert“. François Rossé teilt diese Auffassung: „Man muss zurück zum Gestus finden. Die Vorbereitung des Gegenstands, der Weg, ist genauso wichtig wie der Gegenstand selber. Im Bereich der

in den diversen Studiengängen zu umgehen. Die Standpunkte überschneiden sich. Für diejenigen, die das Improvisieren nicht praktiziert haben bzw. es nicht praktizieren, gibt es die Möglichkeit, sich mit Situationen auseinanderzusetzen, die hilfreich für die Entwicklung der Fantasie sind, aber auch, um auf Situationen reagieren zu können, die nicht im Notentext fixiert werden können.

Themen, die in der Öffentlichkeit wahrgenommen werden und entsprechend als Themen für die die Entwicklung und Strukturierung einer allgemeinen Bildungspolitik definiert werden müssen, sind die „Verschiebung“ des Orts, an dem komponiert und des Orts an dem die Musik aufgeführt wird, die Einführung „des Visuellen in den Bereich des Hörens“ und das so entstandene neue Verhältnis zum Publikum.²²

In Richtung neuer Studiengänge

Im Raum steht nun die Frage, inwieweit das traditionelle europäische Modell der Wissensaneignung noch aktuell ist für die Berufsausbildung des Komponisten. An diese Frage schließen sich andere Fragen an: bezüglich der Position des Studiengangs für Jazzkomposition und für zeitgenössische Musik im Verlauf des Musikstudiums, der Verbindung oder des Fehlens einer Verbindung zwischen der Musiktheorie und dem Komponieren sowie die Frage nach dem Wesen und der Bestimmung der Arbeit des Komponisten.²³

Die Komponisten, die einer Lehrtätigkeit nachgehen, die Direktoren und die Institutsleiter, müssen die neuen Fragenstellungen bezüglich des

Instrumentalnotation muss der Studierende Elemente aus verschiedenen Kulturen aufgenommen haben, um sich anderen Fragestellungen zuwenden zu können, zum Beispiel zu der Frage nach der Beziehung von geschriebenem Wort und improvisierter Musik, der Frage nach einem neuen Ansatz für die Instrumentation, die Orchestrierung und nach einem anderen inneren Hören.“

²² Vgl. *Composer aujourd'hui*, Dokumentation der Fachtagung „Futurs composés“: Claire Mélanie Sinnhuber, Daniel Deshays, Luc Martinez, Pierre Sauvageot

²³ Die Komponisten Robert Pascal, Luis Naon, Vincent Carinola in: *Composer aujourd'hui*.

Rahmens und des Inhalts eines modernisierten Studiengangs erfassen. Es ist interessant festzustellen, dass sich Persönlichkeiten wie Manfred Trojahn, Frédéric Durieux, Edith Canat de Chizy, Alessandro Solbiati, Bernard Cavanna, Robert Pascal oder Yan Maresz, die normalerweise völlig unterschiedliche ästhetische Ansätze verfolgen, in diesem Punkt einig sind und sich in der Aussage eines ihrer Mitstreiter wiederfinden: Soll und kann ein Kompositionsstudiengang heute alles berücksichtigen oder muss er Lücken erzeugen, die die Studierenden durch den Zusammenschluss mit anderen Lehreinrichtungen und der Hochschule als Begleitinstrument in die Lage versetzen, sie wieder zu schließen?

Mit anderen Worten, der junge Kompositionsstudent braucht Raum und Zeit zum Experimentieren und zum Schreiben, und man sollte vermeiden – nur weil man eine umfassende Ausbildung anbieten möchte – Wissens- und Stoffvermittlung anzuhäufen, die während der Ausbildung doch nicht umgesetzt werden kann.

Es ist eine Binsenwahrheit, dass ein Studiengang für Komposition, Jazz sowie Kunstmusik (auch in einer Hochschule) wie jedes andere Fach nicht nur Komponisten hervorbringt, sondern ebenso auch zukünftige künstlerische Leiter von Konzerthallen oder Festivals, Direktoren von Bildungseinrichtungen, Arrangeure, Programmgestalter, Radiomoderatoren und Toningenieure. Das Spektrum der Berufsbilder ist groß.²⁴

Diese Verschiebung und Flexibilisierung der Berufsbilder ist den Komponisten bewusst geworden, wenn sie die Instrumentalisten beobachten, die sich im selben Maß mit dem Komponieren beschäftigen wollen wie mit Kammermusik oder den anderen ergänzenden Disziplinen. So sieht der Musikstudent im kreativen Akt eine Möglichkeit, die es ihm erlaubt, während seiner Ausbildung über die bloße Praxis des Instruments hinaus-

²⁴ Nicht alle der 24 Hochschulen in Deutschland verfügen über einen Fachbereich für Komposition, aber das Verhältnis zu Frankreich pro diplomiertem Studierenden jedes Jahr beläuft sich auf 1 zu 10. Die Dichte des Netzwerks in Deutschland darf jedoch nicht unerwähnt bleiben: Orchester, Opern, Radio- und Fernsehstationen, Hochschulen, Theater und die Fachpresse bieten viele Stellen, die sehr oft von ausgebildeten Komponisten besetzt werden.

zugehen, diese zu hinterfragen, um deren Sinn besser zu begreifen und um seine persönlichen ästhetischen Vorstellungen als Interpret zu begründen.

Die Idee, den Instrumentalstudierenden Kompositionsunterricht während ihres Studiums anzubieten ist in den Jazz-Studiengängen schon üblich und wird von vielen geteilt, die der Auffassung sind, dass im Bereich der „klassischen“ Ausbildung diese Art von Kursen dem Bedarf der Interdisziplinarität gerecht werden könnte. Kenntnisse über Analyse, Instrumentation, Arrangement und Improvisation müssten darin aufgenommen werden, um den Wunsch nach Kreativität zu unterstützen und zu strukturieren.²⁵

Um die unterschiedlichen Ansichten auf einen Punkt bringen, ist es egal von welchem Grundsatz man ausgeht: Worauf es ankommt, ist das wofür man brennt. Derjenige, der von seinem Entdeckungsdrang beseelt ist, brennt für die Erfindung und „Schöpfung“. Für den Kreativen jedoch

„ist jedes Komponieren und Erfinden mit einem Feld verbunden, in dem seine Ideen realisiert werden und durch die neuen Technologien der Tonverarbeitung wird dieses Feld vielseitig.“²⁶

In der Kompositionsausbildung, sei es im Jazz oder in der Kunstmusik, sind folgende Schnittmengen denkbar:

- » die neuen Möglichkeiten der Kommunikation, der Information, haben den Studentenaustausch und eine bessere Kenntnis der verschiedenen Unterrichts- und Bildungssysteme möglich gemacht, wobei die europäische Öffnung auf der Grundlage von Abkommen, die mit den Bildungseinrichtungen anderer Ländern geschlossen wurden, dafür

²⁵ Während unseres Gesprächs hat Daniel d'Adamo diesen Gedanken vertreten und hat so die Anforderungen, wie er sie im Rahmen seiner Tätigkeit als Kompositionsprofessor am Konservatorium von Reims erlebt, dokumentiert. Benjamin de la Fuente, François Rossé, Vincent Carinola, Yan Maresz, Raphaëlle Biston, um nur einige zu nennen, sind zur Komposition über die instrumentelle Praxis gekommen und hätten sich eine solche Klasse gewünscht.

²⁶ Gespräche des Verfassers mit Vincent Carinola, Yan Maresz und Robert Pascal.

die Grundlage bietet. Die Bedürfnisse der Studierenden haben die Anforderungen an die Hochschulen erheblich verändert.

- » Wie die Professoren der Klassen für Elektroakustik häufig feststellen, obliegt die Berücksichtigung von Lerneinheiten, die in eine kreative Dynamik einfließen, nicht nur der Kompositionsklasse, ob sie jetzt dem Jazz oder der Kunstmusik gewidmet ist.²⁷
- » Die Frage der Funktionen der mündlich überlieferten Musik bzw. der Improvisation gegenüber dem geschriebenen Notentext hat sich verschoben und andere Formen angenommen. Man findet sie schon in der Alten Musik und in der Barockmusik, wenn man ein Repertoire betrachten will, in dem dies offensichtlich ist. Man kann sich sehr früh mit Improvisation befassen und zwar nicht nur in den Kompositionsklassen, sondern auch in Workshops, in der Kammermusik und in jeder anderen Disziplin.²⁸
- » Die Frage nach einer neuen Kultur des Zuhörens und der Aneignung von Analysemethoden und -verfahren stellt sich für den Jazz genauso wie für die zeitgenössische Musik, die an die Werke und die musikalischen Sprachen unserer Zeit gebunden sind.²⁹

²⁷ Während unseres Gesprächs haben uns drei junge Komponisten mitgeteilt, dass sie nicht wussten, dass es in der Lehreinrichtung, in der sie ihr Instrumentalstudium absolvieren, eine Klasse für Komposition gab. Erst nach mehreren Jahren in ihrem Fach erfuhren sie von der Existenz dieses Unterrichts; daraufhin haben sie den zuständigen Professor getroffen und den Eignungstest absolviert.

²⁸ François Rossé im Gespräch mit dem Verfasser: Gespräch „Man braucht Kompositionsklassen, aber auch Unterrichtsfächer, die kreative Gedankenspiele vorsehen, wodurch sich die Persönlichkeit eines jungen Musikers herausbilden kann und zwar unabhängig davon, ob er Komponist wird oder nicht. In jedem Fall kann er die Geschehnisse seiner Zeit besser nachvollziehen und an ihnen teilhaben.“

²⁹ *Der Improvisationsunterricht, der naturgemäß ein interdisziplinärer Raum ist, bringt Kompositions- und Analysestudenten zusammen, die sonst kein gemeinsames Repertoire besitzen und stellt die Frage nach einem Analyseprotokoll des „Ungeschriebenen“: durch das bloße Zuhören und die Kenntnis neuer Ansätze hinsichtlich der Analysemethoden, die aus diesem Grund entwickelt worden sind.*

Schenkt man den Aussagen der Komponisten, die an den europäischen Konservatorien lehren Glauben, so bleibt die Einrichtung einer internen Gruppe, die die Grundlagen für eine interdisziplinäre Arbeit legen könnte, schwierig und zwar unabhängig von der Größe der Einrichtung. Nur ist das eines der wesentlichen Themen, von denen sowohl die Qualität der zukünftigen Hochschulausbildung abhängt als auch die möglichen Antworten auf die ständige Entwicklung der ästhetischen Richtungen und Technologien sowie die Qualität für die Vermittlung der Werke.

Mehr denn je muss heute alles daran gesetzt werden, damit die kreativen Musiker im Lauf ihrer eigentlichen Ausbildung Kenntnisse und Erfahrungen teilen und austauschen können, die die Ergebnisse ihrer Fantasie veranschaulichen, entweder in einer individuell gesuchten Ausdruckform, oder in einem mit anderen Mitstreitern geteilten Forum oder durch die Entwicklung neuer künstlerischer Dimensionen.

In den verschiedenen Bereichen der wissenschaftlichen Forschung hat man diese Notwendigkeit sehr wohl begriffen. Man denke nur an Schönbergs Aufforderung: „Haro sur le spécialiste!“ („Weh dem Spezialistentum“). In der Kunst kann man die Versuchung, ästhetische Bereiche in Sektoren aufzuteilen, mit Händen greifen, während gleichzeitig der Begriff „Workshop“ neu erfunden wird – in einer Welt, in der die „alles durchdringende Ökonomisierung“ das Ziel verfolgt, auch den kulturellen Raum der Schöpfungsprozesse ausschließlich ihren Gesetzen zu unterwerfen.

Der Dynamik der Vielseitigkeit steht der leere Begriff des „Managens“ gegenüber, der ja soviel Anklang bei den Politikern findet und der darauf abzielt, jeden ästhetischen Raum auf seinen bloßen Ausdruck zu begrenzen: Auf der Suche nach der Definition eines „Produkts“ soll Kommunikation als Inhalt fungieren. Zu der Zeit, in der diese Zeilen geschrieben wurden, erfuhr man, dass die Regierung und der Landtag von Baden-Württemberg die Absicht haben, dem Bericht des Landesrechnungshofs zu folgen und allein aus Sparzwängen die Zahl der zu den Landeshochschulen zugelassenen Studenten um ein Fünftel zu senken. Dieser Entschluss betrifft die Hochschulen von Mannheim und Trossingen, die die innovativsten Studiengänge anbieten. In Mannheim wird das gesamte Ausbildungsangebot

für Jazz, Popmusik und Tanz, in Trossingen das Angebot für Alte Musik und Elementarpädagogik reduziert.

Einmal umgesetzt wird dieser Entschluss nicht nur die Errungenschaften von mehreren Jahren des Experimentierens und der Umsetzung eines umfassenden Projekts mit leistungsstarken Studiengängen zunichte machen, sondern auch die Ausstrahlung eines interdisziplinären Ansatzes verhindern, indem man die Spezialisierung wieder vorantreibt.

Schlussbemerkungen

Es mag seltsam erscheinen, wenn man heute die Vermischung von Jazz und zeitgenössischer Musik unter dem Blickwinkel ihrer Ausbildungsformen untersuchen will, wie sie in verschiedenen institutionellen Rahmen praktiziert werden. Sicher kann man unzählige Standpunkte einnehmen – und jeder einzelne ist so interessant und hilfreich wie der andere – um die Wahrnehmung dessen zu verfeinern, was unsere Gewohnheiten und unsere Denkmuster ausmacht, wie wir als kreative Menschen oder als Akteure des Musiklebens handeln. Jedoch führt uns unsere unmittelbare Erfahrung dessen, was wir als Aufführung von Werken als Komponist oder Interpret oder beides in Einem gemacht haben, verbunden mit einer profunden Kenntnis des Hochschulunterrichts in verschiedenen französischen und europäischen Einrichtungen, auf eine ganz natürliche Art und Weise zu der Feststellung, dass dieser Zwischenraum der auf Professionalisierung abzielenden Hochschulausbildung ein wunderbarer Spiegel ist, der in einem beweglichen Bild die komplexe Beziehung zwischen den unterschiedlichen Formen musikalischer Produktion abbildet – und das war schließlich auch der Gegenstand unserer Überlegungen über das Verhältnis von Jazz und zeitgenössische Musik.

