

**Das Free Jazz-Schlagzeug als Dreh-
und Hüpf-Zeug.**

Zum Symbol-, Instrumental- und
Handlungs-Raum im Spiel Roger Turners,
mit einem Rekurs auf Günter Sommer

Oliver Schwerdt (Leipzig)

Zusammenfassung.

Die Musikforschung kann bisher kaum auf ein Wissen bauen, welches das konkrete Instrumentarium, das die Akteure der zeitgenössischen Improvisationsmusik für ihre spezielle musikalische Handlungs- und Kommunikationsform nutzen, benennen könnte. Dies betrifft insbesondere Schlagzeuger. Im Gegensatz zu Saxofonisten dieser Szene, die gewohnt sind, ihre handelsüblichen, den baulichen Standards industrieller Produktion folgenden Instrumente auf hoch individualisierte Art zum Klingen zu bringen, verfügen Schlagzeuger über hoch individualisierte Objektkonstellationen. In diesem Beitrag soll gezeigt werden, welche Materialien in welcher Anordnung Roger Turner, einer der zentralen Schlagzeuger aus der zweiten britischen Generation dieser Musik, konzertant nutzt.

Abstract.

To date, music research has scarcely been able to construct a knowledge that could designate the specific instruments used by the actors in contemporary improvisational music for their special forms of musical action and communication. This applies in particular to percussionists. In contrast to saxophonists on this scene, who learned to use their instruments, which are products of standardized industrial production, in order to produce sounds in a highly individualized way, the percussionist has at his command a highly individualized assortment of objects. This article attempts to show which materials are used in performance and in what order by Roger Turner, one of the principal drummers from the second British generation of this music.

Oliver Schwerdt, „Das Free Jazz-Schlagzeug als Dreh- und Hüpf-Zeug. Zum Symbol-, Instrumental- und Handlungs-Raum im Spiel Roger Turners, mit einem Rekurs auf Günter Sommer“, in: *ACT – Zeitschrift für Musik & Performance* 5 (2014), Nr. 5.

Das Free Jazz-Schlagzeug als Dreh- und Hüpf-Zeug. Zum Symbol-, Instrumental- und Handlungs-Raum im Spiel Roger Turners, mit einem Rekurs auf Günter Sommer

Vorbemerkung

Wenn ich sagen kann, mein Beitrag zum Heftthema *Improvisierte Musik analysieren und deuten* sei raumtheoretisch inspiriert, dann heißt das nichts weniger als dass ich Aussagen mit akustischem Interesse formuliert habe. Musik, so meine Überzeugung, ist als Teil der von Ernst Cassirer ausgewiesenen Symbolischen Formen eine der Menschen überhaupt möglichen Produktionsformen von Wirklichkeit.¹

Vielleicht kann ich in einem Absatz die Tragweite meiner Überlegungen andeuten, ohne sie durchgeführt hier präsentieren zu können: Neben dem Raum als Anschauungsform vor aller Erfahrung, entwickelt der Mensch bestimmte Vorstellungen des Räumlichen, die durchaus paradigmatischen Wechseln unterliegen und kulturell wie historisch konzeptionalisiert werden können. Statt von einer Realisierung, Konstitution und Repräsentation der Vorstellungen des Räumlichen zu schreiben, hat man ein Buch auch schlicht *Thinking Space* betitelt.² Nun hat Susanne K. Langer nach Ernst Cassirer die spezifische Funktionsweise des menschlichen Geistes als Symbolisierung verstanden. Sie schreibt diesbezüglich:

Wenn [...] Symbole das Material des Denkens sind, dann muß der denkende Organismus fortwährend symbolische Übersetzungen seiner Erfahrungen liefern, um die Bewegung des Denkens zu unterhalten.³

Musik als eine symbolische Form – Töne, Klänge usw. als bestimmte Kategorie von Symbolen erkannt – ist demnach als eine systematische Struktur aufzufassen, in der der Mensch Raum denkt. Insofern sind Töne, ist die Anordnung von Klängen, Geräuschen, Rauschen, Hörbarem überhaupt Denken. Menschliches Denken ereignet sich in allen verschiedenen Symbol-Systemen. Mit Cassirer und Langer sage ich, denkt der Mensch, wenn er tönt, auch den Raum. Er gestaltet ihn symbolisch; Musizieren ist eine spezifische Symboltätigkeit, welche selbstverständlich das Räumliche als Kategorie der Wahrnehmung, die sinnliche Erkenntnis überhaupt betrifft.

Der kantianischen Tradition entsprechend, spielen Vorstellungen des Räumlichen dabei eine notwendige Rolle.⁴ Dass ich Improvisierte Musik nach Begriffen des

1 Vgl. Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* (1923–29), Darmstadt 1990, und ders., *Versuch über den Menschen. Einführung in eine Philosophie der Kultur* (1944); Hamburg, 2007. An dieser Stelle sei Prof. Dr. Klaus Christian Köhnke für die Möglichkeit herzlich gedankt, diesen Ansatz zu erschließen.

2 *Thinking Space*, hg. von Mike Crang und Nigel Thrift, London/New York 2000.

3 Susanne K. Langer, *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst* (1942), Frankfurt am Main 1987, S. 49.

4 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, Stuttgart 1998, S. 84ff., und Cassirer, *Versuch über den Menschen* (s. Anm. 1), S. 72ff.

Räumlichen analysiere und deute, ist, abgesehen von biografischen Ursachen meinerseits, sachlich insofern naheliegend, als hier der lange die Musikforschung dominierende philologische Zugang seiner Grundlage entbehrt und eine an konventioneller Notenschrift angelehnte Transkription der Komplexität der musikalischen Phänomene dieser künstlerischen Praxis nicht gerecht wird. Die Zeitgenossenschaft eines zentralen Akteurs der von mir untersuchten, aus der Revolution des Free Jazz entwickelten Szene der Frei Improvisierten Musik nutzend, und eventuell sich selbst als solche doch bereit erklärenden Transkripteuren weitreichend zuarbeitend, hat mir der raumtheoretische Zugang geholfen, beispielhaft die Komplexität des von diesem genutzten Instrumentariums und den damit realisierten Spielweisen – Dreh- und Angelpunkte der in Konzerten präsentierten und auf Datenträgern dokumentierten musikalischen Kunstwerke – beschreibbar zu machen.

Unabdingbar für die Verfügbarkeit des Untersuchungsmaterials meiner in Leipzig entwickelten wissenschaftlichen Arbeit ist die besondere Fokussierung auf eine bislang von der Forschung wenig beachtete Tradition dieser Musikstadt. Der musikwissenschaftlich studierte und kulturwissenschaftlich promovierte Publizist Bert Noglik trat mit dem regen Jazzclub Leipzig bis vor wenigen Jahren als Veranstalter in Erscheinung, um ein Zentrum der als Jazz firmierenden zeitgenössischen Improvisation zu entwickeln. Wie meine Forschung nicht ohne die genannten Qualitäten des geistigen und musikalischen Lebens in Leipzig zu denken ist, so sind auch die diese Forschung flankierenden, gegen Ende des Artikels angedeuteten Ambitionen, Möglichkeiten der Musealisierung dieses einzigartigen Konvolutes von Objekten den Weg in die Wirklichkeit zu bereiten vor dem Hintergrund des prominenten, hier ansässigen Museum für Musikinstrumente realistisch.

Im Anschluss an meine kürzlich abgeschlossene Dissertation, die Teil eines längerfristigen Forschungsprojektes zu Möglichkeiten der Musikwissenschaft zur positiven Positionierung gegenüber der raumtheoretischen Wende in den Kulturwissenschaften darstellt und einen zentralen Schlagzeug spielenden Akteur der ersten europäischen Generation der Szene des Free Jazz beziehungsweise der Frei Improvisierten Musik und dessen erweitertes Instrumentarium und erweiterte Spielweisen thematisiert,⁵ habe ich wenige Wochen genutzt, um in einem ersten Versuch, die an Günter Sommer (*1943) erarbeiteten Erkenntnisse an der gestalterischen Praxis eines seiner Kollegen variativ zu überprüfen beziehungsweise als Entdeckungen vergleichend weiterzuführen.

Mit dem hier beginnenden Dokument mache ich meine Beobachtungen zu einem weiteren zentralen Akteur der europäischen Szene des Free Jazz beziehungsweise der Frei Improvisierten Musik einfühend lesbar; während es sich um einen weiteren Schlagzeug spielenden Akteur handelt, begreife ich Roger Turner (*1946) nun

5 Vgl. Oliver Schwerdt, *Zur Konstitution, Repräsentation und Transformation des Räumlichen in der Musik. Eine Untersuchung des von Günter Sommer realisierten Symbol-, Instrumental- und Handlungs-Raums*, 5. Bde., Leipzig 2012.

aber bereits einer zweiten Generation zugehörig.⁶

Hatte ich für meine Analysen des von Sommer realisierten Instrumentariums und der von ihm damit realisierten Spielweisen eine größtmögliche Anzahl und eine medial umfassende Art von Dokumenten – veröffentlichte Literatur-Dokumente, Dokumente aller veröffentlichten Audio-Datenträger, veröffentlichte und unveröffentlichte Foto- sowie Audio-Video-Dokumente –, ja ihn selbst als Partner einer physischen Observation zur Verfügung, konnte ich seine Kunst im Einzelnen quasi unter Laborbedingungen experimentell erforschen, ist mein Material für diesen Akt einer Verbreiterung meiner Forschungserkenntnisse der Szene denkbar schmal: lediglich technisch unterdurchschnittliche Foto- und Audio-Video-Dokumente zu einem einstündigen Konzert dienen mir als dokumentarische Grundlage der diesbezüglichen Forschung. Statt, wie für Sommer mir möglich gewesen, ein individuelles Künstlerprofil in systematischer wie genetischer Ergänzung zu erstellen, nehme ich hier nur einen Moment eines künstlerischen Lebens wahr. Der Werdegang Turners entzieht sich jenem Beobachtungsstandpunkt, dessen Erkenntnismöglichkeiten ich mit diesem Text dokumentiere.

Homogenität und Heterogenität des Räumlichen in der Musik – Dynamisierung und Fragmentierung als Transformationsprozesse vom linear-metrischen zum multipel-fraktalen Prinzip der Gestaltung

Welche raumtheoretisch inspirierte Begrifflichkeit, welches konzeptionelles Modell habe ich in meiner bisherigen Arbeit als nützlich ausgewiesen, um die Transformationsprozesse, die ein Schlagzeuger wie Günter Sommer aktiv mitgestaltet, zu beschreiben? Zunächst dem Grundgedanken folgend, nicht nur die traditionell als Raum-Kunst aufgefasste Bildende Kunst, insbesondere die Malerei, sondern auch die traditionell als Zeit-Kunst aufgefasste Musik⁷ konstituiere und repräsentiere unsere Vorstellungen des Räumlichen, habe ich das Räumliche triadisch differenziert: die hörbare Strukturiertheit der Musik – früher sagte man: die tönend bewegte Form oder im Sinne von Cassirer der ästhetische Raum – nenne ich Symbol-Raum (das entspricht der strukturellen Qualität des dargestellten Raumes eines Gemäldes), die sicht- und anfassbare Strukturiertheit der räumlich qualifiziert beschreibbaren Mittel, eben der Instrumente zur Produktion des musikalischen Symbol-Raums nenne ich Instrumental-Raum (auch der Maler verfügt mit den von ihm verwendeten Materialien über eine solche instrumentelle Bezugnahme der räumlich qualifizierbaren Mittel zu seinem das Räumliche symbolisch konstituierenden und repräsentierenden Bild), die sichtbare Strukturiertheit der im Zusammenhang mit

6 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 70.

7 Das Diktum von der Musik als Zeit-Kunst kann ich durch eine diesbezügliche Lektüre des in den Bibliotheken für die Musikforschung deutschsprachig am Prominentesten positionierten Lexikons *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* bestätigen. Dem Lemma „Zeit“ schließen sich 32 Spalten Explikation an, vgl. Wolfgang Auhagen und Veronika Busch, „Zeit“, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von Ludwig Finscher, Kassel 1998, Sachteil, Bd. 9, Sp. 2220–2251. Erst im 2008 nachgelegten Supplement-Band, Sp. 721–716, findet sich ein sechs Spalten umfassender Artikel zum „Raum“ von Nina Noeske.

seinem Instrumental-Raum auch hörbar wirksam werdenden Aktivitäten des Musikers nenne ich Handlungs-Raum (dass auch der Maler seinen eigenen Körper in ganz bestimmte Relationen zu seinen Instrumenten und ins Verhältnis zu der von ihm symbolisch dargestellten Qualität des Räumlichen bringt, wird oft vergessen). Durch die öffentlich sichtbare Geschichte der Malerei informiert wie an der Geschichte der Transformation der alltäglichen Lebenswelt interessiert, ist sicherlich meine Grundannahme einer Transformation der Qualität der vorgestellten Räumlichkeit von deren Homogenität zu einer Heterogenität verständlich. Den Paradigmen der Homogenität und Heterogenität des Räumlichen entsprechend, nutze ich zur Kennzeichnung ästhetisch operativer Prinzipien die Begriffskomposita linear-metrisch und multipel-fraktal.⁸ Transformationsprozesse zwischen den Paradigmen und Prinzipien beschreibe ich als Dynamisierung und Fragmentierung.

Günter Sommer (im Rückblick): Vom Schlag- zum Blas-Zeuger, vor allem aber: vom Schreit- zum Fahr- und Schweb-Zeuger

Welche Hauptmomente des von einem Zeitgenössisch Improvisierenden Musiker realisierten Prozesses sind hier als wesentliche Erkenntnisse meiner exemplarischen Forschung zu Günter Sommer für die Beobachtungen des von Roger Turner verwendeten Instrumentariums und der von ihm realisierten Spielweisen vorzutragen, im Hinblick jeweils auf den Symbol-, Instrumental- und Handlungs-Raum zusammenfassend und triadisch zueinander in Bezug gesetzt zu reformulieren?⁹ Im Hinblick auf den Symbol-Raum gilt zunächst, dass mit Sommer ein zentraler Akteur der ersten europäischen Generation der Frei Improvisierten Musik zunächst noch die im traditionellen Jazz üblicherweise realisierte Produktion regelmäßiger Schlag-Folgen noch einmal einübt und aufführt. Nun sind diese regelmäßigen Schlag-Folgen musik- und kulturgeschichtlich mit der Produktion von regelmäßigen Schreit-Folgen zu kontextualisieren – die von einer musizierenden Kapelle zumindest in der Ebene schreitend als homogen markierte physische Räumlichkeit zeigt die zivilisatorische Bedingtheit des Handlungs-Raums eines marschierenden Schlagzeugers an, der als Teil des Militärs zugleich die Homogenität eines Herrschafts-Raumes hoheitlich repräsentieren konnte. Interessanterweise war und ist die aufeinander bezogen

8 Wie unschwer zu erkennen ist, handelt es sich um die Synthese anderer ästhetischer Grundbegriffe. Ohne mein Verständnis dieser Begrifflichkeiten an dieser Stelle weiter ausführen zu können sei nur das Folgende angedeutet: Erstens, maßgeblich für mein Verständnis des ‚Linear-Metrischen‘ ist die doppelte Bezugnahme sowohl zu dem (musikwissenschaftlich entwickelten) Verständnis regelmäßiger Ton-Folgen als Melodie-Linie, welche ohne dem Prinzip des Regellaßes folgende rhythmische Bezüge nicht wahrnehmbar wäre, als auch zu dem (bildkunstwissenschaftlich entwickelten) Verständnis eines linear-perspektivisch geordneten Raumes, der in seiner malerischen wie lebensweltlichen Konstruktion Bezüge zu zeitlich dem Prinzip des Regellaßes folgenden Motiven einschließt. Zweitens, maßgeblich für mein Verständnis des ‚Multipel-Fraktalen‘ ist die Verallgemeinerung des (bildkunstwissenschaftlich entwickelten) Verständnisses für multi-perspektivisch geordnete Räume. Tatsächlich können auch andere sichtbare sowie hörbare und anfassbare Strukturen und Gestalten vervielfältigt und gebrochen erkannt werden. Jedenfalls orientiere ich den Begriff des ‚Fraktalen‘ nicht auf die von bestimmten Mathematikern eingeführte Bedeutung, welche die Selbstähnlichkeit zum wichtigsten Merkmal macht – auch dann nicht, wenn jene den Begriff in dieser Einführung überhaupt in den Diskurs eingeführt haben sollten.

9 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 269ff.

realisierte Homogenität des Symbol-Raums und die Homogenität des Handlungs-Raumes mit einem Instrumentarium verknüpft, welches selbst als homogen strukturiert beschrieben werden kann: aus der Vielzahl aller möglichen schlagbaren Materialien verwendet ein solcher, für die europäisch-nordamerikanische Tradition typischer Schlagzeuger konventioneller Weise entweder Becken oder Trommeln, Metalle oder Felle. Die Dualität der Klangqualität dieser beiden Materialien entspricht der Dualität der beiden Phasen des Schreitens. Lang ausschwingende Metalle konstituieren und repräsentieren musikalisch den sich hebenden Fuß, kurz ausschwingende Felle führen diesen der Erdenträgheit entsprechend zurück zum Boden. Darüberhinaus weisen alle hauptsächlich angeschlagenen Flächen dieser Schlagzeuge kreisrunde Formen auf. Auch die Durchmesser der konventionellen Klang-Körper-Bestandteile sind, wie noch erkennbar werden wird, vergleichsweise gleich. Zudem ist die Art der Aktivierung, die Richtung des bei der Aktivierung realisierten Handlungs-Raumes immer gleich: vertikal. Mit der Aktivierung einer Vielzahl von konventionellen Klang-Körpern durch einen sitzenden Musiker sind die nun mit einer fix positionierten Schlagzeug-Kombination hörbar realisierten Schlag-Folgen aufgehoben, mit der mit einer so genannten Fußmaschine versehenen Großen Trommel und dem als Hi-hat verwendeten Becken-Paar die Schritt- in Tritt-Folgen aufgehoben. Und doch: so unwegsam das Gelände nun sein könnte, der dem Ensemble benachbarte Teil des Aufführungs-Raumes bleibt glatt, um durch die Schritte der Tanzenden regelmäßig gekerbt¹⁰ zu werden. Sind auch die hörenden Individuen des Publikums fixiert, so wippen zumindest die Füße einiger Sitzenden in Erinnerung an ihre schreitenden Ahnen. Soweit zur Ausgangslage der noch mit dem traditionellen Jazz musikalisch konstituierten und repräsentierten Vorstellung einer Homogenität des Räumlichen. Im Folgenden künde ich von elf Stationen des diese Konstellation revolutionierenden Transformationsprozesses, wie ich ihn exemplarisch für einen Schlagzeuger des Free Jazz erforscht habe.

Erstens: Charakteristischerweise realisieren die Akteure des Free Jazz beziehungsweise der Frei Improvisierten Musik eine Dynamisierung der linear-metrischen Struktur, die Schlagzeug spielenden Akteure zunächst der schlagend markierten Sukzession, also rhythmisch: sie produzieren stilprägend unregelmäßige Schlag-Folgen. Als Dynamisierung schlägt dieser Prozess mit einer Erhöhung der Geschwindigkeit zu Buche, – wobei, wichtig zu betonen: die Steigerung der Geschwindigkeit erfolgt rein symbolisch, denn der Schlagzeuger bleibt sitzen – und doch: die Verdichtung der Schlag-Folge ist nur unter folgender Bedingung des physischen, des Handlungs-Raumes hörbar: Arme und Beine des Musikers (also die Gliedmaßen, die ihm auch beim Musizieren während des Schreitens notwendige leibliche Bestandteile waren) bewegen sich tatsächlich viel schneller. Neben der (auch unregelmäßig beschleunigt realisierten) Verdichtung ist auch die (abrupt oder unregelmäßig ein-

10 Eine Anspielung auf meine musikinstrumentenkundliche Bezugnahme zu Gilles Deleuze und Felix Guattari, „1440 – Das Glatte und das Gekerbte“, in: *Raumtheorie*, hg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt am Main 2006, S. 434–443. Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 74 und 348.

setzende) Losigkeit prägnant nachzuweisen, – insofern ist dieser Prozess ebenso als Fragmentierung begreifbar. Bis dahin bleibt die Gestaltung des Instrumental-Raums konventionell. Aber die physische Dynamität, welche unser linear-metrisches Gerüst zunächst im Rhythmischen und rein symbolisch sprengte – in der Szene spricht man von der so genannten Kaputtspielphase¹¹ – setzt sich in Prozessen der Dynamisierung und Fragmentierung des Instrumental- und Handlungs-Raumes fort.

Zweitens: Immer noch sitzen bleibend – ausführlich systematisierend, schreibe ich von der *intensiven*, dann der *einfach extensiven Erweiterung* –, dreht und wendet er (der Schlagzeuger der ersten Generation des Free Jazz, hier: Sommer) die Becken, dessen Kreisformen er womöglich schon durchbrochen und entzweigeschnitten hat, lässt sie einander überlappen, nimmt sie selbst, statt Schlag-Körper, in die Hände, legt Metalle, die keine konventionellen Becken mehr sind, auf die Membranen seiner Trommeln. Es versammeln sich der Trommeln immer mehr, und auch der Becken. Manche sowohl dieser als auch jener werden immer größer, manche winzig klein. Die Dynamisierung als Erhöhung der Geschwindigkeit im Symbol-Raum, hat auf die Dynamisierung als Fragmentierung des Instrumental-Raums übergegriffen, – auch auf Sommer selbst – drittens: nun dreht und wendet er sich selbst, löst sich von seinem Sitz, steht, die Erweiterung seines leiblich bestimmten Handlungs-Raumes der Erdanziehungskraft entgegenstrebend realisierend, auf und findet Becken ähnliche Klang-Körper nun ringsum (nebenbei bemerkt: unter Verzicht auf die konventionellerweise genutzten Stand-Körper auch direkt auf dem Boden liegend). Diese, die Erweiterung des Handlungs-Raums betreffende Transformation des Instrumental-Raums ist, viertens, durch eine Erweiterung um Klang-Körper mit im Vergleich zu konventionellen Becken viel weiteren Durchmessern und anderen Formen flankiert und betrifft dadurch zugleich die Transformation des Symbol-Raumes – fünftens: die lang ausschwingenden Metalle gewinnen sozusagen die Oberhand, die Klänge schlagen in die hebende Richtung aus. Die von Sommer derart, von mir als zweifach extensiv begriffene, erweiterte Kombination ermöglicht ihm eine Bruttoausschwingdauer von einem Vielfachen gegenüber derjenigen einer konventionellen Kombination.¹²

Sommer selbst verlässt gänzlich die intensiv bis zweifach extensiv erweiterte fixe Schlagzeug-Kombination, um, sechstens, an weiteren, im Aufführungs-Raum von der fixen Schlagzeug-Kombination entfernten, fix positionierten Schlagzeug-Kombinationen hörbar aktiv zu werden. Zumeist hat er sein Instrumental-Raum diesbezüglich transformativ erweitert, dass er mit dem Wechsel seiner leiblichen Position im Aufführungs-Raum – der Dynamisierung des Handlungs-Raumes entspricht in

11 Vgl. Bert Noglik, *Jazzwerkstatt International*, Berlin 1981, S. 26 und Peter Kowalds Aussagen, in: Ekkehard Jost, *Europas Jazz. 1960–80*; Frankfurt a. M. 1987, S. 113.

12 Diese transformierten Verhältnisse habe ich an anderer Stelle bereits wie folgt bestimmt: „Beträgt der errechnete Wert des Quotienten aus der Summe der Ausschwingdauern der Becken und der Summe der Ausschwingdauern der Trommeln für die von Günter Sommer während meiner Forschungsprojektdauer verwendeten konventionellen Schlagzeug-Kombinationen im Durchschnitt 1,9, so steigert er diesen mit dem Einsatz seines zweifach extensiv und intensiv erweiterten Schlagzeugs auf 24,5, also um mehr als das 12-fache.“ Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 276.

der Konsequenz dessen Fragmentierung – auch die Position im Symbol-Raum wechselt, da, siebentens, diese Erweiterungen des Schlagzeugs zumeist aus Klang-Körper-Bestandteilen bestehen, bei deren schlagender Aktivierung er zugleich, achtens, Ton-Folgen produzieren kann. Nicht zuletzt durch das im Free Jazz und der Frei Improvisierten Musik kultivierte unbegleitete Solo-Spiel präsentiert sich ein Schlagzeuger wie Sommer multi-instrumental, realisiert zugleich ein in symbolischer Hinsicht multi-funktionales Musizieren: über die Gestaltung des traditionell mit Schlag-Folgen realisierten Rhythmus' hinaus gelangen ihm auch jene mit Ton-Folgen produzierbare Gestalten des Melodischen und Harmonischen. (Im unbegleiteten Solo-Spiel auf die im traditionellen Jazz obligatorisch Melodie spielenden Blas-Instrumentalisten verzichtend, generiert sich Sommer als multi-funktionaler Musiker, der mehrere, einst von verschiedenen Individuen realisierte Positionen im Symbol-Raum zugleich einnimmt.)

Als Sommer längst mit mobilen Trommeln und Becken im Aufführungs-Raum bewegt musiziert, er daraufhin, neuntens, selbst dynamisiert, im Handlungs-Raum, zehntens, dynamisierte Klang-Körper hörbar aktiviert, hat er sich auch Blas-Instrumente gegriffen. Statt den Rhythmus, ja Ton-Folgen zu schlagen, aktiviert er, elftens, letztere nun blasend – manchmal mehrere zugleich, manchmal gleichzeitig andere Schlag-Körper dazu schlagend. Dabei liebt er es im Ensemble-Spiel gegebenenfalls die von ihm im unbegleiteten Solo-Spiel besetzte Position des Bläusers in direkter Nachbarschaft zu dem neben ihm ein Blas-Instrument spielenden Bläser zu vervielfältigen.

Ohne bisher in diesem Text die Vielzahl der von Sommer realisierten instrumentalen Erweiterungen und von ihm realisierten Erweiterungen der Spielweisen im Einzelnen beschrieben zu haben – auch im Folgenden werde ich diese nur punktuell im Vergleich zu Details der von Turner realisierten Strategien zur Dynamisierung und Fragmentierung nennen –, könnte erkennbar geworden sein, dass die Erweiterung nicht nur quantitativ im Sinne einer enormen, zählbaren extensiven Erweiterung zu fassen ist – Sommer verwendet während meiner ihm gewidmeten Forschungsprojektdauer von 2006 bis 2012 ein 64 Klang-Körper umfassendes Instrumentarium¹³ und damit das mehr als Siebenfache der Anzahl der von ihm für konventionelle Schlagzeug-Kombinationen verwendeten Klang-Körper¹⁴ –, sich abgesehen von der quantitativen Vervielfältigung der Klang-Körper nicht nur eine Heterogenität der verwendeten Materialien und Formen (und daneben der Herkünfte¹⁵) nachweisen lässt, sondern durch die triadische Differenzierung des Räumlichen eine Analyse dieser musikalischen Erweiterung als komplexes System möglich wird,

13 Bei dieser Zählung außen vor gelassen habe ich sowohl Klang-Körper, die Günter Sommer während der genannten Forschungsprojektdauer als Alternativ-, Variant-, Reserve- und Präterital-Körper potentiell zur Verfügung hat als auch alle nicht musealisierbaren, von mir nicht katalogisierten Elemente der von ihm gelegentlich hörbar aktivierten Begrenzungen von Aufführungs-Räumen (Extensive Erweiterung V) sowie die von ihm musikalisch genutzten Objekte, welche jenseits des konventionellen Aufführungs-Raumes (Extensive Erweiterung VI) überhaupt positioniert sind.

14 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 275.

15 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 192, 194ff., 200, 209, 212, 219f., 231f., 241f. und 275f.

welche vielfältige Bezugnahmen zwischen den Kategorien des Hörbaren, der Instrumente und des Handelns einschließen und damit eine reichhaltige Beschreibung dieser musikalischen Avantgarde erlaubt. Die zeitgenössische Kunst des Free Jazz beziehungsweise der frei improvisierten Musik wird als Raum-Kunst deutlich erkennbar, welche mit den Aktanten der lebensweltlichen Konstitution und Repräsentation des Räumlichen wie den etwa im 20. Jahrhundert so omnipräsenten Fahrzeugen – gemeint sind die straßenverkehrstauglichen Automobile – und den (nach Walter Gropius in den 1920er Jahren) zum Schweben gebrachten Gebäuden – gemeint ist die bewohnte, unbewegte Architektur – korrespondiert.

Zugespielt hatte ich bereits formulieren können, dass Sommer, abgesehen davon, dass er selbst vom Schlag- zum Blas-Zeuger wird, in der Lage ist, das Schlagzeug, im Jazz noch lange als Schreit-Zeug verwendet, so weit zu beschleunigen, dass es zu einem symbolischen, musikalischen Fahr-Zeug wird,¹⁶ schließlich sogar zu einem Schweb-Zeug.

An dieser Stelle sei eine der von Sommer realisierten erweiterten Spielweisen in aller Kürze beschreiben, da sie konzeptionell solch einen extremen Pol der von mir im Schlagzeug-Spiel beobachteten Transformation des Räumlichen bezeichnet, wie er etwa in der Geschichte der Architektur nur durch das *Blur Building* von Elisabeth Diller und Richard Scofidio mit seinen aus feinsten Wassertropfen bestehenden Grenzen zwischen Innen und Außen vergleichbar bekannt ist. Dabei erwähne ich punktuell Sommers Erweiterungen der Schlägel, der konventionell von einem Schlagzeuger verwendeten Schlag-Körper um eine Vielfalt von Aktivierungs-Körpern überhaupt. Abgesehen davon dass er die Aktivierung von Klang-Körpern längst nicht nur vertikal (als Schlag), sondern vielfältig in horizontaler Bewegungsrichtung ausführt, zur Aktivierung der Klang-Körper eine Vielfalt von Möglichkeiten jenseits des Schlagens realisiert, lässt er letztlich, die Aufhebung des Schlages sowieso zelebrierend, der Aufhebung der hörbaren Aktivierung überhaupt habhaft werdend, eine Schar von Federn auf Bestandteile seiner fix positionierten Schlagzeug-Kombination sich hinabsenken, die Schlag- in Schweb-Körper, die Schlägel in Schwebel überführend und die hörbar schwebende Qualität seines Schlagzeugs sichtbar machend.

16 Nimmt man als Geschwindigkeit für einen von einer musizierenden Kapelle ebenso schreitend realisierten Marsch 80 Schritt in der Minute an – nach meinem weiter oben als dualistisch geschilderten Prinzip wären 160 abwechselnd auf Trommeln und Becken zu realisierende Schläge damit verbunden –, kämen wir bei einer Schrittlänge von einem Meter damit auf die Angabe von 4,8 km/h. Günter Sommer erreicht seinen extremen Pol der Verdichtung von Schlag-Folgen nicht mit Trommeln und Becken, sondern durch die Erweiterung seines Schlagzeugs um einen Schrap-Stab. Damit realisiert er 60 Schläge in einer Sekunde, was – bei Beibehaltung der dem dualistischen Prinzip entsprechenden Rechnung – einer Geschwindigkeit von 108 km/h entspricht. (Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 303f.) Nun könnte man sowohl von einer nachhaltigen Prägung des zentralen ost-deutschen Schlagzeug spielenden Akteurs der ersten Generation des Free Jazz durch die ihm im Osten Deutschlands gegenwärtigen Höchstgeschwindigkeiten der dort üblichen Fahrzeuge als auch von der Reisegeschwindigkeit der von ihm nach der Wende zum Transport seines Instrumentariums zu den Veranstaltungsorten genutzten Kleinbusses reden.

Roger Turner (in der Vorschau): Vom Schlag- zum Dreh- und Hüpf-Zeuger

Mit dem Wissen um die an Günter Sommers Kunst beispielhaft erforschten Strategien von zentralen Schlagzeug spielenden Akteuren der ersten europäischen Generation des Free Jazz beziehungsweise der Frei Improvisierten Musik zur musikalischen Konstitution und Repräsentation einer Heterogenität des Räumlichen frage ich nun: Welche Aspekte der Dynamisierung und Fragmentierung der konventionellerweise linear-metrischen Struktur kann ich in dem erweiterten Spiel des nur drei Jahre jüngeren, ebenfalls in den 1940er Jahren geborenen, aber der zweiten europäischen Generation an zentralen Schlagzeug spielenden Akteuren des Free Jazz beziehungsweise der Frei Improvisierenden Musik angehörigen Roger Turners beobachten?¹⁷ Welche in diesem Zusammenhang von ihm realisierten Erweiterungen des Instrumentariums sind für mich dabei erkennbar?

Zur Beantwortung dieser Frage nutze ich ein Konzert, bei dem ich anwesend war, vorher und in der Pause einige Fotos mit meiner kleinen, sehr handlichen Foto-Audio-Video-Kamera¹⁸ und in der ersten Sitzreihe, vom Publikum aus dem Spieler so nahe wie möglich, etwa drei Meter entfernt, positioniert, mit dem selben Gerät fünfzehn Audio-Video-Dokumente produzierte sowie einige Notizen handschriftlich vor Ort machte, die ich in den darauffolgenden Tagen, um Erinnerungen an im Anschluss des Konzertes geführte Gespräche mit Turner und seinem Ensemble-Spielpartner Urs Leimgruber ergänzt, maschinenschriftlich ausführte. Außerdem habe ich ein in einer Arbeitsroutine von den dortigen Mitarbeitern des technischen Betriebs gefertigtes und mir in Kopie ausgehändigtes Audio-Video-Dokument über die gesamte Länge des Konzertes, mit einem Bildausschnitt, der den gesamten Bühnen-Raum umfasst, zur Verfügung. Darüber hinaus steht mir neben den Informationen und Eindrücken, die ich von zwei, in früheren Jahren erlebten

17 Im Vergleich zu dem für die britische Szene als zentraler Schlagzeug spielender Akteur der ersten europäischen Generation des Free Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik wichtigen John Stevens (*1940) ist Roger Turner sechs Jahre jünger. So trennt diesen von jenem tatsächlich nicht viel mehr als eine halbe Dekade, welche ich gewöhnlich als nominellen Richtwert für die Differenzierung der Generationen brauchbar finde. In dem spontan und ohne Forschungsabsicht nach dem Konzert vom 16. Oktober 2011 im vorderen Hinterbühnenraum des *Kultur- und Kommunikationszentrums NATO* mit Turner realisierten Gespräch kommen wir auch auf Stevens zu sprechen. Turner sprach hochachtungsvoll vom Älteren als einen ihn stark beeinflussenden (Quasi-)Lehrer. Sie hätten viel Zeit zusammen verbracht. Abgesehen von dem im Einzelfall unsicheren, da auf der Grundlage von individuellen und gruppendynamischen Aspekten zu relativierenden Kriterium des Geburtsjahres legitimiert neben dem Wissen um das (Quasi-)Schüler-Verhältnis Turners zu einem zentralen Akteur der ersten Generation auch der durch eine oberflächliche diesbezügliche Analyse seiner Diskografie (vgl. <http://www.efi.group.shef.ac.uk/mtturner.html>, Zugriff: 17. August 2012) erkennbare Umstand, dass Turner als Ensemble-Spielpartner zentrale Akteure der zweiten Generation bevorzugt – neben dem eben nicht zufällig als Spielpartner während des hier im Zentrum stehenden Konzertes auftretenden schweizer Saxofonisten Urs Leimgruber (*1956) möchte ich den deutschen Kontrabassisten Alexander Frangenheim (*1959), den deutschen Synthesizer-Spieler Thomas Lehn (*1958), den deutschen Posaunisten Johannes Bauer (*1954), den britischen Gitarristen John Russell (*1954), den britischen Saxofonisten John Butcher (*1954), den französischen Saxofonisten Michel Doneda (*1954), den australischen Violinisten Jon Rose (*1951), die französische Kontrabassistin Joelle Leandre (*1951), den britischen Multiinstrumentalisten Steve Beresford (*1950) und den deutschen Klarinetten Wolfgang Fuchs (*1949) nennen –, meine Einordnung seiner Person in die zweite Generation. Daneben ist Turners Ensemble-Spiel mit zentralen Akteuren der ersten Generation der britischen Szene des Free Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik wie Phil Minton (*1940) und Derek Bailey (*1930) öffentlich hörbar dokumentiert.

18 Fabrikat *Exilim Digital Camera* von der Firma CASIO.

Konzerten bewahrt habe,¹⁹ lediglich die durch Peter Stubley im Internet veröffentlichten Notizen nebst einer dort publizierten losen Liste der Turners Spiel dokumentierenden veröffentlichten Audio-Datenträger²⁰ zur Verfügung. Entscheidend für meine Listung Turners in der Reihe der zentralen Schlagzeug spielenden Akteure der europäischen Szene des Free Jazz beziehungsweise der Frei Improvisierten Musik im Allgemeinen und für die Erwartung bestimmter beispielhafter Differenzen zu den mir insbesondere durch die Erforschung Sommers Kunst bekannten Strategien von zentralen Akteuren der ersten europäischen Generation im Besonderen ist die Existenz eines Audio-Datenträgers, welcher öffentlich unbegleitetes Solo-Spiel Turners dokumentiert. Die vordere, äußere Umschlagseite des diesem Audio-Datenträger beiliegenden Booklets zeigt ein einzelnes Becken und eine einzelne Stand-Trommel.²¹ Er realisiert mit seinen „solos on pedal drum and cymbal“²² eine Strategie der reduktiven²³ Erweiterung. Gemessen an den von Sommer während meiner, seiner Kunst gewidmeten Forschungsprojektdauer parallel zu dem von ihm (in Hinblick auf die Anzahl der Klang-Körper mehr als siebenfach) erweiterten Schlagzeug verwendeten konventionellen Schlagzeug-Kombination mit durchschnittlich 8,5 Klang-Körpern,²⁴ hätte Turner nun die Anzahl der verwendeten Klang-Körper, also einen Teil des Instrumental-Raums um mehr als Dreiviertel reduziert. Dies ist umso bemerkenswerter, da dies als die von Turner gänzlich ästhetisch bestimmte Realität ohne Abzug gewusst werden kann – er realisierte diese Konstellation in London, also an seinem Wohn- und Arbeitsort, so dass keine reduktiven Einflüsse durch etwaige Erfordernisse des Transports geltend gemacht werden können.²⁵

Während der zweiten Hälfte des Oktobers 2011 musiziert Turner auf dem europäischen Festland, am 16. Oktober 2011 tritt er im *Kultur- und Kommunikationszentrum NATO* auf.²⁶

19 Dabei handelt es sich zum einen um ein von Roger Turner während des von Bert Noglik präsentierten, vom Jazzclub Leipzig veranstalteten und vom 20. bis zum 22. Juni 2003 durchgeführten Festivals *Musik-Zeit. British Avantgarde Free Jazz Experimental* mit Alan Tomlinson und Steve Beresford realisiertes Konzert. Vgl. Oliver Schwerdt, „Angelsächsisches in Sachsen“, in: *Jazzzeitung* 28, Nr. 10 (Oktober 2003), S. 4, und ders., *Euphorium Magazin I (2003–2008). Gesammelte Blätter zur Zeitgenössischen und Frei Improvisierten Musik sowie Jazz. Radikal-Kritisch, Poetisch. Relativ*, Leipzig 2009, S. 17ff. und 34ff.; höre vgl. The Tradition Trio (u.a. mit Turner), *Tone* (Aufn. vom 4. August 2001), FMP 2002, zum anderen um ein von ihm während des von Helma Schleif präsentierten, von Label FMP und vom 4. bis 6. November 2004 durchgeführten Festivals *Total Music Meeting* mit Johannes Bauer und Alan Silva realisiertes Konzert. Vgl. hierzu Oliver Schwerdt, „Holz für Europa“, in: *Junge Welt*, Nr. 261 (10. November 2004), S. 16, und Schwerdt, *Euphorium-Magazin*, ebd.; höre vgl. Alan Tomlinson, Steve Beresford, Roger Turner, *Trap Street* (Aufn. vom 12. August 2002), Emanem 2003.

20 Vgl. <http://www.efi.group.shef.ac.uk/mtturner.html> (Zugriff: 17. August 2012).

21 Siehe vgl. Roger Turner, *The Blur Between* (Aufn. vom 3. März 1981), Caw Records 1981.

22 Turner, Booklet von *The Blur Between* (s. Anm. 21).

23 Bekanntlich hat Peter Niklas Wilson, die Musik von der Gründergeneration nachfolgenden zentralen Akteuren des Free Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik analysierend, deren ‚Strategie‘ lesbar auf den Begriff der ‚Reduktion‘ gebracht. Vgl. Peter Niklas Wilson, *Reduktion. Zur Aktualität einer musikalischen Strategie*, Mainz 2003.

24 Vgl. Schwerdt, *Zur Räumlichkeit in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 275, und Bd. 4.

25 Vgl. <http://www.efi.group.shef.ac.uk/labels/caw/caw002.html> (Zugriff: 9. August 2012).

26 Anonym, *die nATo 10–11 2011*, Programmheft des Kultur- und Kommunikationszentrums NATO, o.J.

1. *Erweitertes Instrumentarium*

Zu Beginn des Konzertes ist folgendes Instrumentarium auf einen rechteck-förmigen Teppich mit den Abmessungen von 247 x 166,5 cm²⁷ positioniert – obwohl ich Roger Turner nicht beim Aufbau seines Instrumentariums beobachtet oder ihn diesbezüglich befragt habe, gehe ich davon aus, dass die folgende Konstellation, die Positionierung der Bestandteile, die konkrete Anordnung dieses spezifischen Instrumental-Raumes weder zufällig noch dem Konstruktionswillen eines anderen Individuums zuzurechnen sind, sondern Intentionen des Musikers folgt und seiner routinierten Praxis entspricht. Ausgehend von der konventionellen, fix positionierten Schlagzeug-Kombination dokumentiere ich die Ergebnisse meiner visuellen Analyse von fünf Foto-Dokumenten (siehe Anhang) literarisch: Vor²⁸ dem konventionellen Sitz-Körper²⁹ befindet sich, auf einem konventionellen Stand-Körper positioniert, eine rot-farbene, konventionelle Kleine Trommel. Vom Spieler aus gesehen links der Kleinen Trommel befindet sich auf einem konventionellen, pedalisierten Stand-Körper positioniert, ein unkonventionelles Paar-Becken: es hat vor allem einen ungewöhnlich geringen Durchmesser; daneben ist es ungewöhnlich hoch gewölbt, seine sogenannten Glocken sind ungewöhnlich stark ausgeprägt. Rechts neben die Kleine Trommel hat Turner eine rot-farbene, diesbezüglich der Kleinen Trommel entsprechende Stand-Trommel positioniert. Hinter der Kleinen Trommel, etwas weiter links, also hinter dem Paar-Becken, etwas weiter rechts, befindet sich ein konventioneller Becken-Ständer.

Lose positioniert, befindet sich, an die Stand-Trommel gelehnt, ein größeres konventionelles³⁰ Becken. An dieses sind zwei weitere, kleinere konventionelle Becken – eines dieser beiden ist an der Stelle seiner gewölbten Mitte unkonventionellerweise sichtbar mit einem Griff versehen – und ein unkonventionelles, als transparente, kreisförmige und an einem Rand sichtbar unterbrochene, den beiden kleineren konventionellen Becken der Größe nach entsprechende Kunststoff-Scheibe realisiertes Becken gelehnt. Ebenfalls an die Stand-Trommel gelehnt, hat Turner ein helles, rechteck-förmiges, beidseitig, der kurzen Kante entsprechend parallel geriffeltes Holz-Brett lose positioniert. Lose positioniert, auf die Membran der Kleinen Trommel gelegt, befindet sich eine dünne, hell-blaugrüne Kunststoff-Platte, deren rechteckige Form an zwei, die selbe Längsseite abschließenden Ecken etwas abgerundet sind. Außerdem hat Turner dort ein weiteres an der Stelle seiner gewölbten Mitte mit einem Griff versehenes, dadurch unkonventionelles Becken positioniert. Auf der Membran der Stand-Trommel gelegt, befindet sich ein zwar metallenes, durch seine rechteckige und gewellte Form aber unkonventionelles

27 Laut Aussage des Mitarbeiter zum technischen Betriebs der NATO Frank Mertens vom am 20. August 2012 gehört dieser Teppich zur Ausstattung der NATO.

28 Die Beschreibungen der Positionierungen erfolgen von der Perspektive eines konventionellerweise sitzend fix positionierten Schlagzeugers aus.

29 Dem Schriftzug zufolge, der auf den Fotos vereinzelt zu sehen ist, das Fabrikat *Roadster* der Marke PEARL.

30 Dem Schriftzug zufolge, der auf den Fotos vereinzelt zu sehen ist, ein Fabrikat der Marke PAISTE.

Becken oder besser: ein Becken ähnlicher Klang-Körper, eine Metall-Platte. Lose am Boden, auf dem Teppich, in etwa unterhalb seines Sitzes und der Kleinen Trommel verteilt, einem sitzenden Schlagzeuger, sich bückend durch Greifen mit den Händen potentiell erreichbar, hat Turner mindestens vier kleine und sehr kleine, jedes einen noch geringeren Durchmesser als das kleine Paar-Becken aufweisend, deshalb unkonventionelle Becken und Becken ähnliche Klang-Körper positioniert. Außerdem liegen auf dem Teppich, in etwa der Mitte zwischen dem Sitz-Körper, der Stand-Trommel und dem Stand-Körper der Kleinen Trommel eine silbrige Metall-Kette und ein eigenartiges Objekt, eine Art silbriger Metall-Kamm-Kubus, etwas hinter dem Sitz zwei größere Stücke Schaumstoff mit jeweils rechteck-förmiger, tatsächlich flacher Grundfläche, weiter rechts auf dem Boden ein weiteres, noch kleineres, durch seine große Glocke unkonventionelles Becken, welches wie die beiden bereits genannten, jeweils etwas größeren, unkonventionellerweise an der Stelle seiner gewölbten Mitte sichtbar mit einem Griff versehen ist, daneben ein metallener, silbriger Topf-Deckel mit Kunststoff-Griff als unkonventionelles Becken, zwei flache Metall- oder Holz-Platten sowie ein größerer metallener, silbriger Triangel. Am Boden links vom sitzenden Schlagzeuger sind sichtbar drei weitere Kunststoff-Objekte, jeweils rot-, gelb- oder blau-farben, und eine weitere metallene, rechteck-förmige Platte zu sehen.

Zusätzlich zu den zwei sichtbar auf der Membran der Kleinen Trommel positionierten konventionellen Schlägeln der Holz-Stöcke befinden sich auf dem Boden links des Paar-Beckens fünf weitere konventionelle Holz-Stöcke. Links neben und zwischen diesen liegen drei, im Vergleich zu den genannten konventionellen Holz-Stöcken dünnere, an deren dünneren Enden blau (und etwas weiß) markierte Holz-Stöcke. Außerdem sind dort auf dem Boden ein Paar mit an den Griffen schwarzen, in der Mitte orangenen und in Richtung des jeweils anderen Endes weißen Bändern markierte Besen-Stöcke positioniert. Links der Besen-Stöcke befindet sich ein Paar unkonventioneller Holz-Stöcke, welche in deren Mitte jeweils sichtbar zählbar vierzehn-fach geriffelt sind. Links der geriffelten Holz-Stöcke hat Turner ein Paar Jazz-Besen – der eine mit schwarz-, der andere mit rot-farbenem Griff – positioniert. Links daneben befinden sich vier Filz-Kopf-Schlägel, von denen zwei die gleichen, kleinen runden Köpfe aufweisen, der dritte einen größeren runden, der vierte einen noch größeren und zylinder-förmigen Kopf hat. Links neben den Filz-Kopf-Schlägeln befindet sich ein Paar rot-farbener Kunststoff-Röhren, daneben ein einzelner grauer, vielleicht metallener Stab und daneben ein einzelner hölzerner, mittel-brauner Stab. Rechts neben den konventionellen Holz-Stöcken, unterhalb des Paar-Beckens hat Turner drei dünne Metall-Stäbe, eine metallene, silbrige, vier-zinkige Küchen-Gabel sowie einige, etwa fünf, weiße mit schwarzem Klebe-Band umwickelte Kunststoff-Gabeln positioniert. Auf dem Boden, rechts des Sitzes, befindet sich eine mit einer kleinen hellen Holz-Kugel versehene Leiste.

Welche Differenzen sind damit – die im Hinblick auf eine konventionelle Schlagzeug-Kombination sichtbaren Erweiterungen als von zentralen Akteuren des Free

Jazz beziehungsweise der Frei Improvisierten Musik realisierten paradigmatischen Transformationsprozess des Instrumental-Raums begriffen – im Vergleich zu dem von Günter Sommer als Akteur der ersten Generation wirkungsmächtig realisierten Erweiterungen literarisch dokumentiert, erkennbar?

1.1. Aspekte der reduktiven Erweiterung des mit bestimmten Klang-Körpern als Grundausrüstung gestalteten Instrumental-Raumes

In Bezug auf die Grundausrüstung des von Roger Turner verwendeten erweiterten Schlagzeug kann ich im Folgenden vier Aspekte einer reduktiven Erweiterung des Instrumental-Raumes bestimmen.

1.1.1. Reduktive Erweiterung durch quantitative Minderung der Anzahl von Klang-Körpern

Umfasst die von Günter Sommer als Grundausrüstung seines erweiterten Schlagzeugs verwendete (intensiv erweiterte) fix positionierte Schlagzeug-Kombination aus Trommeln und Becken zehn Klang-Körper³¹ sind es bei Roger Turner nur noch drei. Auch im Vergleich zu den (von Sommer verwendeten) konventionellen Schlagzeug-Kombinationen mit acht oder neun Klang-Körpern realisiert Turner eine quantitative Reduktion der Klang-Körper um etwa zwei Drittel.

1.1.2. Reduktive Erweiterung als Fragmentierung durch Suspendierung der Großen Trommel

Hatte Günter Sommer die fix positionierte Schlagzeug-Kombination intensiv erweitert, und damit diesen konventionellen, für einen Schlagzeuger des traditionellen Jazz konventionellen Instrumental-Raum transformiert, indem er einzelne konventionelle Klang-Körper-Bestandteile durch andere, unkonventionelle ersetzte, so verwendete er neben der Kleinen Trommel und dem Paar-Becken beinahe ausnahmslos immer eine Große Trommel. Durch die offensichtlich von Roger Turner realisierte Suspension der Großen Trommel ist eine entscheidende instrumental-räumliche Reduktion erkennbar. Gemessen an dem Standard einer konventionellen Schlagzeug-Kombination verwendet Turner ein Fragment.

1.1.3. Reduktive Erweiterung als Fragmentierung und Dynamisierung durch temporäre Suspendierung des Hänge-Beckens

Bei meiner Erforschung der musikalisch realisierten Transformation des Räumlichen zeigt sich die von mir als reduktive Erweiterung des Instrumental-Raum begriffene Strategie als Fragmentierung nicht nur an Roger Turners Einsatz der Trommeln, sondern auch mit einem Blick auf die von ihm verwendeten Becken: Zunächst präsentiert er eine Schlagzeug-Kombination ohne ein einziges der konven-

³¹ Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 129.

tionellerweise obligatorischen Hänge-Becken. Durch die Positionierung eines konventionellerweise nur als Stand-Körper für ein solches Hänge-Becken genutzten Ständers, realisiert er ein weiteres Mal, hier betontermaßen, ein Fragment, konstituiert (und, wie immer: repräsentiert) sichtbar einen fragmentierten Raum. Und doch, im Sinne einer einfachen extensiven Erweiterung,³² verwendet Turner das zunächst auf jenem Ständer fehlende Becken. Lehnt es vor dem Konzertbeginn an der Stand-Trommel, einem vorhandenen konventionellen Klang-Körper der Grundausrüstung seines erweiterten Schlagzeugs, der intensiv (wenn auch reduktiv) erweiterten, fix positionierten Schlagzeug-Kombination, mobilisiert er es offensichtlich während des Konzertes, kommt es – nun die metaphorische Wendung nutzend, weil sie auch wörtlich gilt – dann doch ins Spiel. Ein nach dem Schluss des ersten Konzerteils von mir realisiertes Foto-Dokument zeigt das Becken auf seinem Ständer. Turner hat das lose Becken, mit seiner linken Hand gegriffen, mobil verwendet, spielt es alleine, setzt es auf seinen konventionellen Stand-Körper. Auch in diesem Fall kennzeichne ich ein und das selbe Phänomen sowohl durch den Begriff der Fragmentierung als auch Dynamisierung – es sind die beiden von mir oberbegrifflich differenzierten Aspekte des von mir untersuchten Transformationsprozesses.

1.1.4. Reduktive Erweiterung der Ausmaße

Schließlich erkenne ich durch die visuelle Analyse der von Roger Turner am 16. Oktober 2011 vor Konzertbeginn positionierten Klang-Körper einen weiteren Aspekt der von ihm bereits mit der Grundausrüstung realisierten reduktiven Erweiterung des Instrumental-Raums als sichtbar an: Das von ihm verwendete Paar-Becken hat offensichtlich einen stark reduzierten Durchmesser. Im Vergleich zu einem (von Günter Sommer) für eine konventionelle Schlagzeug-Kombination verwendeten Paar-Becken ist der Durchmesser etwa um die Hälfte reduziert. Die von Sommer realisierte, von mir bereits an anderer Stelle nachgewiesene Strategie der musikalischen Konstitution und Repräsentation der Vorstellung einer Heterogenität des Räumlichen durch eine Heterogenität der Durchmesser der Klang-Körper des von ihm gestalteten Instrumental-Raumes³³ ist damit auch für Turner wirksam. Bemerkenswerterweise hat Sommer in Bezug auf seine Transformation jenes mit dem Paar-Becken definierten Teils des Instrumental-Raumes (sichtbar dokumentiert für 1973) die extensive Erweiterung des Durchmessers gewählt.³⁴ Neben der reduktiven Erweiterung des Durchmessers realisiert Turner mit dem von ihm verwendeten unkonventionellen Paar-Becken eine extensive Erweiterung der Tiefe der Klang-Körper – auch das ist bei Sommers Spiel zu beobachten. Die als Paar-Becken verwendeten Glocken-Becken weisen darüberhinaus oft eine meist mit einem Blick auf deren Ränder erkennbare extensiv erweiterte Stärke auf.³⁵ Hier erreiche ich eine

32 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 206f.

33 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, 192ff., 208f. und 218f.

34 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, 120f.

35 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 194.

Grenze der von mir lediglich auf Grundlage der genannten Fotos realisierten visuellen Analyse. Eine solche extensive Erweiterung der Stärke des Materials hätte aufgrund der damit verbundenen längeren Ausschwingdauern Auswirkungen auf die potentiell von Turner realisierbare Gestaltung des Symbol-Raums, so dass hier ein Erinnerung an den von mir mit Erkenntnissen über den von Sommer gestalteten Instrumental-Raum so prominent entwickelten Gedanken des Schlagzeugers als Schweb-Zeuger sachlich legitim auftreten kann.

Damit habe ich sowohl das von Peter Niklas Wilson als ‚Reduktion‘ begriffene, nach ihm typischerweise von den den Gründern nachfolgenden Generationen realisierte Prinzip musikalischer Strategien als Reduktion eines bestimmten Instrumental-Raumes konkretisieren als auch die Aktualität dieses Prinzips, welches mir bereits in Hinblick auf die durch visuelle und literarische Analyse des veröffentlichten Audio-Datenträgers mit dem unbegleiteten, von Turner im Jahr 1981³⁶ realisierten Solo-Spiels bekannt war, für das Jahr 2011 bestätigen können. Neben der zählend nachweisbaren Reduktion der verwendeten Klang-Körper im Allgemeinen möchte ich drei Aspekte der instrumental-räumlich realisierten reduktiven Erweiterung im Besonderen zusammenfassend wiederholen: die mit der Suspendierung der Großen Trommel realisierte Reduktion der konventionellen, fix positionierten Schlagzeug-Kombination um einen zentralen ihre Klang-Körper-Bestandteil, die Reduktion des Durchmessers des Paar-Beckens, eines ebensolchen zentralen Bestandteiles, und die Reduktion der Kombination eines Hänge-Beckens und eines Hänge-Becken-Ständers um das Hänge-Becken.

1.2. Aspekte der Erweiterung des mit bestimmten Klang-Körpern als Extensive Erweiterung I gestalteten Instrumental-Raumes

In Bezug auf die extensive Erweiterung des von Roger Turner verwendeten Schlagzeugs kann ich im Folgenden drei Aspekte der Transformation des Instrumental-Raumes bestimmen.

Als besonders bemerkenswert erscheint mir ein instrumental-räumliches Phänomen, welches meine während der Beobachtung von Günter Sommers Kunst entwickelte systematische Unterscheidung zwischen einer intensiven Erweiterung und einer Extensiven Erweiterung I prozessual vermittelt. Dadurch dass das konventionelle Hänge-Becken dann doch, wie konventionellerweise zu erwarten wäre, auf dem konventionellen Becken-Ständer Platz genommen hat, handelt es sich bei der beobachteten reduktiven Strategie um die (dynamistische) Inszenierung einer Fragmentierung.

³⁶ Vgl. <http://www.efi.group.shef.ac.uk/labels/caw/caw002.html> (Zugriff: 9. Sept. 2012).

1.2.1. Extensive Erweiterung als quantitative Steigerung der Anzahl von Klang-Körpern

Umfasst die Extensive Erweiterung I des von Günter Sommer erweiterten Schlagzeugs – gemeint sind jene Objekte, die der Musiker den Bestandteilen seiner fixen, intensiv erweiterten Schlagzeug-Kombination lose hinzufügt und damit seinen herkömmlichen Handlungs-Raum intensiv erweitert – acht Klang-Körper³⁷, sind es bei Roger Turner, einschließlich des konventionellen Hänge-Beckens, welches er vorübergehend verselbständigt, abgelöst von dessen konventionellerweise fixen Position, mobil, selbst aber sitzend, im physischen Sinne dynamisiert hörbar aktiviert, 25. Turner steigert im Vergleich zu Sommer diese extensive Erweiterung quantitativ, zählbar, die Anzahl auf mehr als das Dreifache.

1.2.2. Extensive Erweiterung durch als Stand-Körper verwendete Klang-Körper

Hatte Roger Turner bei der Grundaussattung seines erweiterten Schlagzeugs einen Stand-Körper (das heißt handelsüblichen Instrumentenständer) ohne Klang-Körper verwendet, verwendet er zur losen Positionierung von einzelnen mobilen Klang-Körpern Klang-Körper-Bestandteile der fix positionierten Schlagzeug-Kombination, transformiert er Klang-Körper der Grundaussattung zu Stand-Körpern für Klang-Körper der Extensiven Erweiterung I. Wie schon bei Günter Sommer³⁸ handelt es sich bei diesen unkonventionellen Stand-Körpern um die Kleine Trommel und die Stand-Trommel, – letztere hatte Sommer allerdings durch eine Pauke ersetzt.³⁹ Wie schon bei Sommer handelt es sich bei einem dieser dort, auf den Membranen, lose positionierten Klang-Körpern um ein Becken, welches bei Turner zudem, die Transformation des Instrumental-Raumes steigernd, unkonventionellerweise an der Stelle seiner gewölbten Mitte mit einem Griff versehen ist.

1.2.3. Erweiterung als (gesteigerte) Heterogenität durch reduktive Erweiterung von Durchmessern sowie durch Vielfalt der Formen und Materialien

Mit den von ihm lose, als Klang-Körper-Bestandteile der Extensiven Erweiterung I verwendeten Objekten steigert Roger Turner die Heterogenität des Instrumental-Raums. Dies betrifft zum einen die bereits mit Klang-Körpern der Grundaussattung reduktiv realisierte Erweiterung der Durchmesser. Den Einsatz von Klang-Körpern mit weiter reduzierten Durchmessern kreis-förmiger Klang-Körper hatte ich auch im Zusammenhang meiner Forschung zu den von Günter Sommer mit Klang-Körpern einer ersten extensiven Erweiterung des Schlagzeugs realisierten Strategien zur instrumental-räumlichen Konstitution (und Repräsentation) der Vorstellung einer Heterogenität nachgewiesen⁴⁰ – Sommer verwendet ein kleines Zimbel-Paar⁴¹.

37 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 283.

38 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 212f.

39 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 191ff.

40 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 208.

Eine Erweiterung im Sinne einer Steigerung der Heterogenität gegenüber jener mit konventionellem Schlagzeug und der von Turner verwendeten Grundausstattung definierten Qualität des Instrumental-Raumes realisiert dieser durch den Einsatz von lose verwendeten Klang-Körpern mit rechteckiger Form. Auch dies habe ich bereits für Sommers Extensive Erweiterung I nachweisen können⁴² – Sommer verwendet einen quader-förmigen Schrap-Stab⁴³, wobei er rechteck-förmige Metall(!)-Platten (in systematischer Hinsicht: erst) für die instrumental-räumliche Definition der Extensive Erweiterung III⁴⁴ einsetzt. Mit einem von mir provisorisch so genannten Metall-Kamm-Kubus erweitert Turner den Instrumental-Raum um einen Gegenstand von unvergleichlich eigenartiger Form. Im äußeren Erscheinungsbild eine Ähnlichkeit mit jenen bei Automobilen eingesetzten, bei so genannten Motorrädern bisweilen sogar alltäglich sichtbaren Zylindern aufweisend, ist die kubische Grundform des Objektes mehrfach gebrochen. Von beiden Grundflächen eines rechteck-förmigen, stärkeren Mittelstücks ragen Zinken, also in gegenüberliegende Richtungen ab: zwei auf der einen Seite, neun etwas längere auf der anderen Seite. Dieses Instrument hat selbst eine multipel-fraktale Gestalt. Wie Sommer erweitert Turner die bisher zur klanglichen Aktivierung genutzten Materialien um Holz und Kunststoff.

Konnte ich mit meiner Forschung zu Sommer nachweisen, dass dieser den von ihm genutzten Handlungs-Raum derart extensiv erweitert, dass er neben fix positionierten Bestandteilen der Schlagzeug-Kombination und lose mit diesen verknüpften Klang-Körpern weitere Klang-Körper so positioniert, dass er sich zur klanglichen Aktivierung dieser Objekte vom Sitz erhoben und herumgedreht sowie sich gänzlich entfernt von dieser fixen Schlagzeug-Kombination an ebenfalls von dieser weiter entfernt fest aufgestellten Klang-Körpern positioniert,⁴⁵ bringt die visuelle Analyse des von Turner am 16. Oktober 2011 konstituierten Instrumental-Raumes ein weiteres Ergebnis zutage: Demzufolge realisiert der zentrale Schlagzeug spielende Akteur der zweiten Generation der englischen Szene des Free Jazz beziehungsweise der Frei Improvisierten Musik die von mir durch die Beobachtung der Strategien Sommers als II und III begriffenen Qualitäten einer extensiven Erweiterung des Schlagzeugs nicht.

Außerdem, und doch damit zusammenhängend, verwendet Turner keine Melodie-Instrumente. Verwendete Sommer, abgesehen davon, dass seine intensive Erweiterung des Instrumental-Raums bereits eine mit Trommeln realisierbare melodische Erweiterung der Spielweisen nahe legte,⁴⁶ (in systematischer Hinsicht: bereits) als Klang-Körper seiner Extensiven Erweiterung I auch Blas-Instrumente,⁴⁷ realisiert

41 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 297.

42 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 209.

43 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 303.

44 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 467.

45 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 216ff. und 227ff.

46 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 205f.

47 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 215f.

Turner seine instrumental-räumliche Komplexitätssteigerung, ohne die Produktion von Ton-Folgen einzuschließen. Er verzichtet damit auf eine solche linear-metrische Strukturierung des Symbol-Raumes, die Sommer, indem er sie als Schlagzeuger realisiert und damit multi-instrumental, multi-funktional agiert, ins Multipel-Fraktale aufgehoben, als fragmentierende Strategie der Erweiterung entwickelt hatte. Da viele der von Sommer für seine Extensiven Erweiterungen II-IV verwendeten Klang-Körper – schlagend: Röhren-Glocken (Extensive Erweiterung II)⁴⁸; Bubam-Spiel, Hang, Holz-Schlitz-Trommel, Marimba (Extensive Erweiterung III)⁴⁹; blasend: Kuh-Horn, Okarina, Schalmel (Extensive Erweiterung IV)⁵⁰ – ihm diese für einen Schlagzeuger als Erweiterung begreifbare und zu bezeichnende melodisch realisierte linear-metrische Strukturierung des Symbol-Raumes ermöglichen, scheint das offensichtliche Fehlen von konventionellen, konventionellerweise ob ihrer melodischen Funktionalität gewürdigten Blas-Instrumenten bei Turner auf ein Bewusstsein hinzudeuten, dass er als Schlagzeuger nicht auch blasend Instrumente derart komplex hörbar aktivieren kann (oder möchte), wie es anderen Blas-Instrumente spielenden Akteuren, etwa in diesem Konzert seinem Ensemble-Spielpartner Urs Leimgruber⁵¹, möglich ist.

1.3. Aspekte der Erweiterung des mit bestimmten Schlag-Körpern als Grundausrüstung und Extensive Erweiterung I gestalteten Instrumental-Raumes

In Bezug auf die von Roger Turner für die hörbare Aktivierung der von ihm als Klang-Körper der Grundausrüstung und der Extensiven Erweiterung I verwendeten Schlag-Körper kann ich vier Aspekte der instrumental-räumlichen Erweiterung beziehungsweise Transformation des Instrumental-Raums bestimmen.

1.3.1. Quantitative Bestimmung der Erweiterung durch die Anzahl der Schlag-Körper

Umfasst das von Günter Sommer für sein intensiv und einfach extensiv erweitertes Schlagzeug verwendete Instrumentarium der Aktivierungs-Körper 15 verschiedene konventionelle und unkonventionelle, erweiterte Schlag-Körper⁵², sind es bei Roger Turner ebenfalls 15. Turner steigert die quantitativ ermittelbare extensive Erweiterung der Schlag-Körper im gleichen Maße wie ich es für Sommer nachgewiesen habe – dies gilt weniger, bezieht man in den Vergleich alle von Sommer, auch die von ihm für seine zwei- bis vierfach extensiven Erweiterungen genutzten Aktivierungs-

48 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 225f.

49 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 237f.

50 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 246.

51 Das von Urs Leimgruber verwendete Instrumentarium und die von ihm damit realisierten erweiterten Spielweisen habe ich bereits zuvor ausführlich untersucht und öffentlich dokumentiert (Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 285ff., und ders., „Chicago Solo. Der Saxofonist und die Kunst des Multipel-Fraktalen Gestaltens“, Liner-Notes zu: Urs Leimgruber, *Chicago Solo* (Aufn. vom 6. März 2009), Leo Records 2010.

52 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 129f. und 283.

Körper mit ein: dann erhöht sich deren Anzahl um mindestens zehn⁵³ auf 25 –, realisiert er doch im Vergleich zu den (von Sommer verwendeten) konventionellen Schlagzeug-Kombinationen mit fünf Schlag-Körpern eine genau so quantitativ extensive Erweiterung.

1.3.2. Reduktive Erweiterung der Ausmaße und durch Suspendierung

Roger Turner, wie Günter Sommer neben den Jazz-Besen die konventionellen Schlag-Körper der Holz-Stöcke verwendend, realisiert darüber hinaus eine reduktive Erweiterung, indem er zusätzlich unkonventionelle dünne Holz-Stöcke verwendet. Außerdem realisiert er im Zusammenhang mit der Reduktion der konventionellen Klang-Körper um die Große Trommel zugleich eine reduktive Erweiterung der konventionellen Schlag-Körper: er suspendiert mit der Großen Trommel auch den an dieser konventionellerweise angebrachten Filz-Kopf-Pedal-Schlägel.

Daneben halte ich für bemerkenswert, dass ich bei Turner drei verschiedene Filz-Kopf-Schlägel im Vergleich zu den von Sommer für dessen intensiv und einfach extensiv erweitertes Schlagzeug verwendeten zwei sehe. Die von Sommer insgesamt, einschließlich den für seine zwei- bis vierfach extensiven Erweiterung, verwendeten Filz-Kopf-Schlägel summieren sich allerdings auf sechs. Auch hier steigert Turner die im Vergleich zu den von traditionellen Jazz-Schlagzeugern verwendeten Instrumental-Räumen extensive Erweiterung nicht in dem Maße wie Sommer. Turner, wie Sommer die unkonventionellen Schlag-Körper der Besen-Stöcke verwendend, realisiert keine extensive Erweiterung, indem er nicht wie Sommer mit seinen Stroh-Besen⁵⁴ unkonventionelle Schlägel mit extensiv gesteigerten Ausmaßen verwendet, sondern, indem er wie Sommer diesbezüglich geeignete unkonventionelle Schlägel verwendet, eine reduktive Erweiterung: statt Takt-Stöcke aus Kunststoff wie bei diesem,⁵⁵ verwendet jener dünne Metall-Stäbe.

1.3.3. Erweiterung als Heterogenität der Materialien und Formen

Indem er Metall-Stäbe verwendet, realisiert Roger Turner eine im Vergleich zu den von Günter Sommer für sein intensiv und einfach extensiv erweitertes Schlagzeug verwendeten Aktivierungs-Körpern gesteigerte Heterogenität der Materialien – jedoch verwendet Sommer zur Aktivierung von Klang-Körper-Bestandteilen seines dreifach extensiv erweiterten Schlagzeugs ebenfalls Metall.⁵⁶

Im Vergleich zu konventionellen, für die Aktivierung von konventionellen Schlagzeug-Kombinationen genutzten Schlag-Körpern steigert Turner nicht nur die Heterogenität der verwendeten Materialien, sondern auch deren Formen. Eine von ihm als Aktivierungs-Körper verwendete Gabel weist eine Form auf, für die ich auch

53 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 343f., 467 und 587.

54 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 185.

55 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 191.

56 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 561.

bei den von Sommer verwendeten unkonventionellen Schlägeln keine Entsprechung finde.⁵⁷ Darüber hinaus realisiert Turner auch mit dem unkonventionellen Aktivierungs-Körper eines fix kombinierten Gegenstandes aus Metall-Leiste und Holz-Kugel eine gesteigerte formale Heterogenität des Instrumental-Raums.

1.3.4. Erweiterung durch zu Klang-Körpern erweiterte Schlag-Körper

Wie Günter Sommer erweitert auch Roger Turner durch die Verwendung unkonventioneller Schlag-Körper diese zugleich zu Klang-Körpern. Ohne dass Turner am 16. Oktober 2011 die von mir im Falle Sommers nachgewiesene Vielfalt dieser Strategie realisiert, kann ich zwei, von mir bereits für Sommer beschriebene Aspekte auch bei jenem nachweisen: zum einen nutzt auch Turner unkonventionelle, als Schrap-Stab verwendbare Holz-Stöcke,⁵⁸ zum anderen setzt auch er Kunststoff-Rohr-Schlägel mit bestimmtem Ton ein.⁵⁹

2. Erweiterte Spielweisen – ein Ausblick

Bevor Roger Turner die Bühne betritt, bitte ich den Leser diesen Text zu verlassen – vielmehr: der Schreiber arbeitet weiter auf einem anderen Blatt, tippt weitere Literatur in einer andere Datei hinein. Die literarische Dokumentation, meine beschreibende Analyse der von Turner mit dem bereits lesbar dargestellten Instrumentarium realisierten erweiterten Spielweisen und deren raumtheoretische Deutung bleibt einer in Kürze zu öffentlicher Lektüre einladenden, selbständigen Forschungsschrift⁶⁰ vorbehalten. Dort werde ich im Einzelnen Turners Praxis vorstellen, indem ich die erweiterten Spielweisen nach folgenden 7 verschiedenen Strategien systematisch ordne und als Aspekte der musikalischen Transformation des Räumlichen beschreibe:

1. Dynamisierung und Fragmentierung des Symbol-Raumes durch unregelmäßige Schlag-Folgen – genauer: Transformation des Symbol-Raums als musikalische Konstitution und Repräsentation der Vorstellung einer Heterogenität des Räumlichen durch die zunächst mit Bestandteilen des konventionellen Instrumental-Raums, dann mit instrumental-räumlichen Erweiterungen – insofern sind hier Transformation des Symbol-Raums und Transformation des Instrumental-Raums miteinander verknüpft – als unregelmäßige Schlag-Folgen im Sukzessiven realisierte Dynamisierung und Fragmentierung der konventionellerweise dem Prinzip des

57 Lediglich bei der Einbeziehung der auch potentiell von Günter Sommer verwendeten Schwingungs-Körper erweist sich das von Sommer erweiterte Schlagzeug als derart umfassend, das auch hier Gabeln als Bestandteile literarisch dokumentiert sind (Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 4, S. 623.).

58 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 199. Kerbte Günter Sommer diese Holz-Stöcke selbst (vgl. ebd., Bd. 4, S. 183f.), legt die visuelle Analyse eines der von mir hergestellten Foto-Dokumente Roger Turners Verwendung von industriell geriffelten Holz-Stöcken nahe.

59 Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 242.

60 Oliver Schwerdt, *Notizen zu dem von Roger Turner realisierten Symbol-, Instrumental- und Handlungs-Raum* (in Vorbereitung).

linear-metrischen Strukturierens folgenden hörbaren Gestalten–;

2. Dynamisierung und Fragmentierung des Instrumental-Raumes – genauer: Transformation des Instrumental-Raums durch Fragmentierung der fix positionierten Schlagzeug-Kombination und Dynamisierung einzelner Bestandteile, insbesondere der Mobilisierung zunächst konventioneller, dann unkonventioneller Becken sowie eines konstruktivistischen Kaputt-Spielens einschließlich der reduktiven Erweiterung von Klang- und Schlag-Körpern –;

3. Transformation des Instrumental-Raums durch Trans-Funktionalisierung (symbolische Dekonstruktion) von Klang- und Schlag-Körpern beziehungsweise Aktivierungs- und Schwingungs-Körpern sowie von Klang- und Stand-Körpern –;

4. Transformation des Instrumental-Raums durch Erweiterung der Schlag-Körper um andere Aktivierungs-Körper;

5. Erweiterung des Symbol-Raums durch die mit seinen Erweiterungen des Instrumental-Raums von Turner hörbar realisierten Gestalten jenseits der Schlag-Folgen, insbesondere durch die Produktion von Rausch-Feldern und makro-tonale Erweiterungen;

6. Erweiterung des Handlungs-Raums – genauer: Die mit der Erweiterung des Symbol-Raums um Rauschen von Turner verknüpft realisierte Erweiterung des Handlungs-Raumes jenseits der konventionellerweise sitzend realisierten fixen Positionierung des Schlagzeugers durch die von ihm blasend erweiterte Verwendung des erweiterten Schlag-Körpers des Kunststoff-Rohr-Schlägels –;

7. Theatralische Erweiterungen.

Zwei Hauptmomente der von Turner realisierten Strategien zur Erweiterung, zur Dynamisierung und Fragmentierung möchte ich deshalb bereits hier darstellen, da sie mich zu legitimieren scheinen, ein der von mir bereits lesbar gemachten Bezeichnung Günter Sommers als Blas-, Fahr- und Schweb-Zeuger entsprechendes individuelles Profil für Turner ebenso begrifflich prägnant vorzuschlagen, indem ich die Bezeichnung Roger Turners als Schlag-Zeuger ergänze und seine Wirklichkeit als Dreh- und Hüpf-Zeuger erkenne. Diese beiden Momente der erweiterten Spielweisen Turners sind als Aspekte der Dynamisierung und Fragmentierung des Instrumental-Raums (der 2. der in der oben lesbaren Reihe systematisch geordneten Strategien) begrifflich. Zwei dieser beiden Momente erweiterter Spielweisen entwickelt Turner mit den Becken, mit Metall-Scheiben. Wie bereits Sommer nutzt Turner die Becken nicht nur zur symbolischen Dynamisierung des Symbol-Raums – alle gestalterischen Möglichkeiten, welche dem Transformationsprozess folgen, der vom Prinzip der Produktion regelmäßiger Schlag-Folgen zum Prinzip der Produktion unregelmäßiger Schlag-Folgen führt –, die Becken werden physisch dynamisiert, die Metall-Scheiben werden körperlich mobilisiert. Mit der Beobachtung der von Turner realisierten erweiterten Spielweisen können wir den systematischerweise vier Stationen umfassenden Prozess der physischen Dynamisierung dieser Klang-

Körper ergänzen. Hatte Sommer die Becken, konventionellerweise in horizontaler Ausrichtung auf Becken-Ständern fix positioniert, dann, erstens, um 90° gedreht und damit in die Vertikale ausgerichtet, zweitens, vom Becken-Ständer abgenommen und, ohne die Ausrichtung vorerst ein weiteres Mal zu erweitern, im Paar gegeneinandergeschlagen, hatte er sie, drittens, ein weiteres mal um 90° gedreht, mit der Glocke nach unten auf die Membran einer Trommel gelegt und angeschlagen und schließlich, viertens, das um einen Tragegurt erweiterte Becken ein weiteres Mal um 90° gedreht, physisch so weit dynamisiert, dass er sich, das Becken hörbar schlagend, von der fix positionierten Schlagzeug-Kombination entfernte, ergänzt Turner diesen systematisch zu beobachtenden Prozess durch zwei weitere Spielweisen, die ich einmal vor und einmal nach Sommers erster Station ergänzend anordnen kann.

Erstens: Zur Benutzung durch seine rechte Hand vom unkonventionellerweise gelösten und mit einem Griff versehenen konventionellen Becken zum unkonventionellen Becken des mit einem Kunststoff-Griff versehenen Topf-Deckels gewechselt, realisiert Turner mit seiner linken Hand eine physische Dynamisierung des konventionellen Hänge-Beckens, wie ich sie nicht bei Sommer beobachten konnte. Da Turner das Becken unkonventionellerweise an der höchsten Stelle des Becken-Ständers lediglich auf ein dafür vorgesehenes zylinder-förmiges Stäbchen (vermutlich auf einen Gewindebolzen) steckt, ohne es dort durch eine aufgesetzte, so genannte Mutter zu befestigen – es handelt sich um eine körperlich realisierte Losigkeit, welche die allgemeine instrumental-räumliche Fragmentierung bereits an dieser Stelle andeutet –, kann er es leicht drehen. Turner versetzt also das Becken mit seiner linken Hand in schnelle Bewegung – die Rotation des Beckens ist damit eine horizontale Bewegung, die hier in der Verknüpfung von Instrumental- und Handlungs-Raum revolutionär, genauer: halbrevolutionär im Gegensatz zu der vertikalen Richtung, welche das Becken konventionellerweise bei Aktivierung durch einen Schlag erfährt, steht –, wodurch er damit einen flächigen Klang aktiviert, indem er die nicht flache Grundfläche des Topf-Deckels mit seiner rechten Hand gegen den Rand des rotierenden Beckens hält. In Hinblick auf den Symbol-Raum realisiert Turner damit eine Aufhebung der konventionellerweise von einem Schlagzeuger realisierten linear-metrischen Struktur.⁶¹

Zweitens: Die mit Becken realisierten unregelmäßigen und verdichteten Schlag-Folgen vervielfältigend und zugleich die physische Dynamisierung eines Beckens mit einer von mir nicht bei Sommer beobachteten Spielweise realisierend, produziert Turner zunächst mit einem der unkonventionellen Schlägel der Metall-Stäbe, in einer Hand gehalten, am Rand des konventionellen, konventionellerweise auf den Hänge-Becken-Ständer gesteckten Hänge-Beckens eine zwar regelmäßige, aber, in Hinblick auf die im Vergleich zu konventionellen Schlag-Folgen erhöhte Geschwin-

61 Siehe und höre vgl. Audio-Video-Mitschnitt des Auftritts Roger Turner mit Urs Leimgruber am 16. Oktober 2011 im NATO Leipzig, unveröff. Material im Besitz des Verf.

digkeit, dynamisierte Schlag-Folge: 44 Schläge in 6,1 Sekunden.⁶² Gleichzeitig zu dieser verdichteten Schlag-Folge greift sich Turner jedoch mit der linken Hand eines der vier lose auf dem Boden liegenden kleinen beziehungsweise sehr kleinen unkonventionellen Becken oder Becken ähnlichen Klang-Körper und steckt es auf das über das Paar-Becken hinausreichende Stäbchen des dem Hänge-Becken benachbarten Paar-Becken-Ständers. Das Pedal des Paar-Becken-Ständers durch eine rapidisierte Tritt-Folge sichtbar aktivierend, bringt Turner den Klang-Körper des lose auf das Paar-Becken aufgesetzten kleinen unkonventionellen Beckens dadurch so zum sichtbaren Hüpfen, dass es hörbar eine unregelmäßige Schlag-Folge produziert und schließlich, über den durch das Stäbchen definierten Instrumental-Raum hinaus dynamisiert, die lose an einem konventionellen Bestandteil der fixen Schlagzeug-Kombination eingenommene Position verlässt und auf die untere, mit Teppich besetzte Grenze des Aufführungs-Raumes zurückfällt.⁶³ Diese sich im Auditiven nicht erschöpfende, sondern auch im Visuellen wirksam werdende, deshalb auch als theatralische Erweiterung begreifbare Spielweise ist mit einer von Turner in Hinsicht auf das geringe Gewicht des dabei verwendeten, gleichzeitig einen geringen Durchmesser aufweisenden, unkonventionellen Beckens als reduktive Erweiterung des Instrumental-Raums realisierten Strategie verknüpft.

Zusammenfassung

Langfristig beschäftigt mit der Erforschung der Frage, welche Transformationsprozesse jene bereits ein halbes Jahrhundert wirksame Revolution, jene szen- und stilbildende Bewegung des Free Jazz beziehungsweise der Frei Improvisierten Musik heute erkennbar werden lassen und in welchen kulturgeschichtlichen Kontexten beziehungsweise zeitgenössischen lebensweltlichen Wirklichkeiten diese als bedeutsam erkannt werden können, habe ich in diesen Notizen meiner Studie zu Roger Turner zunächst dargelegt, welche instrumental-räumlichen Beobachtungen ich diesbezüglich literarisch dokumentieren kann. Das ‚Räumliche‘, bekanntlich eine zentrale Kategorie der Wahrnehmung, als geeigneten Begriff gewählt, um diese Transformationsprozesse auf vielfältige Weise analysieren und deuten zu können,⁶⁴

62 Vgl. Mitschnitt des Auftrittes Turner und Leimgruber (s. Anm. 61).

63 Vgl. Mitschnitt des Auftrittes Turner und Leimgruber (s. Anm. 61).

64 Ohne an dieser Stelle abschätzen zu können, welche Konsequenz es für seine Erkenntnis gehabt hätte, wenn Dirk Baecker – dieser erkennt genauso wie ich, dass die Improvisierte Musik der philologischen Grundlage entbehrt (Vgl. Dirk Baecker, „Wieviel Zeit trägt das Sein? Eine Anmerkung zum Free Jazz“, in: *Cachaca. Fragmente zur Geschichte von Poesie und Imagination*, hg. von Bernhard Dotzler und Helmar Schramm, Berlin 1996, S. 144–148, hier S. 144) und zieht doch in der Wahl des zur Operation genutzten ästhetischen Grundbegriffs eine andere Konsequenz – nicht dem privilegierten Konzept der Musik als „Zeitkunst“ (ebd., S. 147) gefolgt wäre, sondern den Free Jazz in Bezug auf das Räumliche thematisiert hätte, möchte ich doch in aller Kürze auf diese Art den Diskurs mit ihm führen. Ziele die damals von Baecker als Titel angestellte Frage *Wieviel Zeit trägt das Sein?* auf das Verhältnis von kommunizierender Form und wahrnehmendem Bewusstsein (ebd., S. 145.) und erklärte er dabei die Musik zur „angewandte[n] [...] Bewußtseinsforschung“ (ebd., S. 146.), so habe ich den Eindruck, er würde mit dem auch auf den Free Jazz angewandten Begriff der Zeit-Kunst kokettieren oder zumindest in hohem Maße unnötig aufsitzen. Ich behaupte, er hätte genauso gut statt von der Zeit auch vom Raum reden können. Statt „die Zeitlichkeit der über die Differenz zueinander bestimmten basalen Elemente [...] [spielt] die Hauptrolle bei der Selbstorganisation. Der Free Jazz ist darin Musik zweiter Ordnung, Musik der Musik, daß er diese Zeitlichkeit nicht nur ausnutzt, sondern selbst zum Thema macht“ (ebd., S. 147) würde es dann heißen: die Räumlichkeit

schließt sich der hiermit absolvierten Darstellung zukünftig eine solche an, welche eine Erkenntnis des Instrumental-Raumes mit Beobachtungen zu symbol- und handlungs-räumlichen Aspekten verknüpft. Nach meiner umfassenden Untersuchung dieser Aspekte in Günter Sommers Spiel in meiner Dissertation, erprobe ich die Transferpotentiale meiner Theorie und meiner Methoden und habe mit diesem Beitrag die Übertragbarkeit auf andere zentrale Schlagzeug spielenden Akteure begonnen.

Folgende Resultate möchte ich hier als Zwischenbericht festhalten: Eine wesentliche Differenz zwischen den von Akteuren der ersten und zweiten Generation realisierten Strategien der musikalischen Transformation des Räumlichen scheint folgendermaßen erkennbar. Die erste Generation, im Sinne von Sommers eigener, seine diesbezügliche Genese treffend formulierten Aussage „also möglichst: Erweiterung, Erweiterung und alle zur Verfügung stehenden Gliedmaßen an der Produktion von Geräuschen oder von harmonischen oder melodischen Ausdrucksformen teilhaben lassen“⁶⁵ realisiert den musikalischen Dynamisierungs- und Fragmentierungsprozess vor allem als vielfache extensive Erweiterung. Obwohl auch bei Sommer Aspekte reduktiver Erweiterungen nachweisbar sind – in Bezug auf die Klang-Körper betrifft dies die Durchmesser vor allem der Trommeln, aber auch der Becken; in Bezug auf die Schlag-Körper betrifft es das Gewicht (Einsatz von Takt-Stöcken und Federn) –, wird deutlich, dass die zweite Generation charakteristischerweise Erweiterungen reduktiv realisiert; erst für die zweite Generation nach der Revolution des Free Jazz ist die – von Wilson in die Debatte eingebrachte – Reduktion als (stilprägende) ästhetische Strategie einer spezifischen musikalischen Erweiterung nachweisbar.⁶⁶ Konkretisieren konnte ich dieses Charakteristikum

der über die Differenz zueinander bestimmten basalen Elemente spielt die Hauptrolle bei der Selbstorganisation. Da Baecker die Alternative nicht realisierte, übernehme ich es, auch den nächsten Satz dem Raumbegriff zuzuschreiben: Der Free Jazz ist darin Musik zweiter Ordnung, Musik der Musik, daß er diese Räumlichkeit nicht nur ausnutzt, sondern selbst zum Thema macht. Wenn Baecker, die Wahrnehmung im Spannungsfeld von sozialen, durch Kommunikation operierenden Systemen und psychischen, durch Bewußtsein operierenden Systemen modellierend, eine ästhetische Theorie (ebd., S. 145) entwickelt, indem er seiner systemischen Kommunikationstheorie folgend konstatiert, dass der Free Jazz die „Denkform des Bewußtseins hörbar macht“ (ebd., S. 147), dann bin ich davon überzeugt, dass der Free Jazz genauso die Vorstellung des Räumlichen hörbar macht. Das was der Free Jazz, nach Baecker, „als Kommunikationsform der Gesellschaft kommuniziert: die Zeitlichkeit einer hochkomplexen und eminent heterarchischen, also die Überraschung der Verknüpfung einzelner Elemente an die Stelle der Verknüpfung aller Elemente mit allen Elementen setzende Form der Relationierung, die sich selbst nicht als Einheit des Differenten, sondern als Differenz aller Einheiten organisiert“ (ebd., S. 147) kommt dem intendierten Sinn des von mir genutzten Begriffs des Multipel-Fraktalen nahe, insofern möchte ich noch einmal Baecker wie folgt reformulieren: demnach kommuniziert der Free Jazz die Räumlichkeit einer hochkomplexen und eminent heterarchischen, also die Überraschung der Verknüpfung einzelner Elemente an die Stelle der Verknüpfung aller Elemente mit allen Elementen setzende Form der Relationierung, die sich selbst nicht als Einheit des Differenten, sondern als Differenz aller Einheiten organisiert. In jedem Fall erkennt auch Baecker den Free Jazz und damit die Frei Improvisierte Musik in seiner strukturellen „Komplexität“ (ebd., S. 148) an. Dass diese Komplexität mit räumlichen und zeitlichen Begriffen oder mit einem Raumbegriff, der das Zeitliche einschließt, erkannt werden kann, sei unbezweifel, zumal Baecker selbst erkennt, dass der „Free Jazz auf eine Verdichtung von Zeit auf Gleichzeitigkeit [...] auf eine Auflösung aller Bewegungen in reine, hochkomplexe Gegenwart [zielt]“ (ebd., S. 148) und damit die Musik doch wieder neben der Zeit auch genauso gut den Raum zu Gehör bringt.

⁶⁵ Vgl. Günter Sommer in Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 16.

⁶⁶ Die Beobachtung, dass mit Sven-Ake Johansson ein zentraler Akteur der ersten Generation in seinem Spätwerk eine radikale Reduktion des Instrumental-Raums realisiert, indem er über sieben Minuten lang eine einzige Kleine Trommel als Klang-Körper verwendet – dokumentiert als *Wirbel und Einzelne Schläge auf Kleiner Trommel* in: Diverse, *Total Music Meeting 2001: Audiology*

durch den Nachweis einer offensichtlichen Reduktion des Instrumental-Raums. Ohne dies in diesem Text bereits für Turners Kunst auszuführen ist bemerkenswert, dass diese Reduktion des Instrumental-Raums mit einer Komplexitätssteigerung des Symbol-Raums einhergeht.⁶⁷ Nebenbei konnte ich in diesem Text die Dauerhaftigkeit des jüngeren ästhetischen Paradigmas zeigen, indem ich Turners reduktive Erweiterung des Instrumental-Raums sowohl für das Jahr 1981 als auch das Jahr 2011 als gültig referiert habe.

Die bereits hier im Wesentlichen literarisch dokumentierten Differenzen der von Turner realisierten Strategien und Aspekte zu jenen Sommers sind, knapp gefasst, mit der Reduktion der Anzahl von Klang-Körpern der Grundausrüstung, der quantitative Steigerung der für die Extensive Erweiterung I verwendeten Klang-Körper, dem gänzlichen Verzicht auf zwei- und dreifach extensive Erweiterungen und damit dem Verzicht auf melodische Erweiterungen und die Erweiterung um Blas-Instrumente benannt. Außerdem zeichne ich für Turner ein durchweg konstruktivistisches statt dem bei Sommer auch physisch wirksamen Kaputt-Spielen des Instrumental-Raumes ab.⁶⁸

Im Übrigen habe ich gezeigt, welche der von mir für Sommer erkennbar gemachten Strategien und Aspekte der Transformation des Instrumental-Raums auch für Turner nachweisbar sind: Bei Beibehaltung von konventionellen Bestandteilen einer Schlagzeug-Kombination, wie sie für die Produktion des traditionellen Jazz verwendet wurden, erweitern beide die Durchmesser von Paar-Becken und verwenden beide besonders kleine Becken; beide erweiterten die Bestandteile um Klang-Körper mit rechteckiger Form; beide erweitern eine fix positionierte Schlagzeug-Kombination um lose mit jener in Verbindung gebrachte Klang-Körper (Extensive Erweiterung I); beide – insoweit nehme ich Erkenntnisse meiner Analyse und Deutung der von Turner erweiterten Spielweisen vorweg – verwenden Schlag-Körper als Klang-Körper und Klang-Körper als Schlag-Körper; beide werden ihren eigenen Leib als

– 11 *Groops Live in Berlin* (Aufn. vom 1. bis 3. November 2001), a/1/1 2002 – fordert zu einer differenzierteren, aber nicht grundlegenden anderen Forschung heraus.

67 Roger Turners Ensemble-Spielpartner Axel Dörner, ein zentraler, Trompete spielender Akteur der dritten Generation des Free Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik macht lesbar, hat Vorbehalte gegenüber dem von Wilson auf Dörners erweitertes Spiel explizit bezogenen Begriff der Reduktion. Er ist der Überzeugung, dass im Verzicht auf das konventionellerweise mit einem solch klassischen Blas-Instrument Europas produzierte Melodie-Spiel – Folgen von Tönen – die hörbar gemachte Struktur keine Reduktion, sondern eine Komplexitätssteigerung erfährt. Zunächst kann dem Hörer linear-metrisch strukturierter Musik – ob klassisch oder als traditioneller Jazz – der Eindruck entstehen, es sei, weil die Entwicklung eines Motivs entfällt, in sukzessiver Hinsicht eine radikale Reduktion realisiert – das Gegenteil ist jedoch der Fall, wenn man erkennt, dass Dörner die hörbar gemachte Struktur der Musik von der engen Begrenzung des Klingenden auf einen Ton, auf einen schmalen Frequenzausschnitt bei seinem erweiterten Spiel radikal erweitert, mit virtuoser Technik breite Frequenzbereiche als hochkomplexe Rausch-Felder moduliert, in erstaunlichem Maße vielfältig gestaltet, dynamisiert, fragmentiert. (Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 317ff.) Der Ton ist bei Dörner vielfältig gebrochen. Dass diese äußerst feinsinnige Praxis symbol-räumlich kaum als reduktiv zu bezeichnen ist, scheint auch Wilson letztlich klar gewesen zu sein, wenn er in *Reduktion* (s. Anm. 23), S. 71, von einer „Mikroskopierung des Klangs“ und einer „Binnendifferenzierung“ schreibt.

68 Ein solches konstruktivistisches Kaputt-Spielen werde ich zu gegebener Zeit auch im Frühwerk Han Benninks nachweisen und damit, bei Ausweitung meiner Forschung auf alle zentralen Akteure mehrerer Generationen, eine differenziertere Sicht auf individuell und generativ bestimmte Profile vorlegen.

Schlagzeug, einschließlich der Hände als Aktivierungs-Körper nutzen.

In jedem Fall zeigt es sich schon jetzt, dass einzelne Aspekte verschiedener Strategien der Dynamisierung und Fragmentierung, welche man bei einem Akteur nicht beobachten konnte, bei der Beobachtung eines anderen als realisiert beschrieben werden können. So habe ich bei Turner drei Stationen der als Dynamisierung eines Beckens realisierten Fragmentierung der fix positionierten, Schlagzeug-Kombination nachgewiesen, wie sie für Sommers diesbezügliche Kunst – bei diesem ist ein Becken entweder auf einem Ständer fix mit einer Schraube montiert, oder er hält es bereits in der Hand – fehlen: erstens, die lose, gelöste Fixierung eines Beckens auf einem Becken-Ständer; zweitens, die hüpfende Bewegtheit und schließlich das Abspringen eines solchen losen Beckens vom Ständer; drittens, alternativ zu zweitens, Turners, mit seinen hebenden Händen realisierte Lösung des Beckens vom Ständer.

Mit dem ersten Schritt in die Richtung der möglichen Zusammenschau bin ich überzeugt, dass die vergleichende Untersuchung der Kunst aller zentraler Schlagzeug spielender Akteure der ersten und folgenden Generationen die von zeitgenössischen Improvisatoren musikalisch realisierte Transformation des Räumlichen im Wesentlichen lückenlos darstellbar macht – die von Sommer und Turner realisierten erweiterten Instrumentarien und Spielweisen ergänzen sich in systematischer Hinsicht.

Nach ersten Anzeichen des Erfolgs meiner Bemühungen um die Sicherung des in Günter Sommers Besitz befindlichen Instrumentariums durch prospektive Ansiedelung im Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, gilt es deshalb die höchst gefährdeten instrumental-räumlichen Konvolute⁶⁹ der ersten Schlagzeug spielenden Generation⁷⁰ seit der Revolution des Free Jazz beziehungsweise der Frei Improvisierten Musik in ähnlich prominente museale Zusammenhänge zu stellen, damit langfristige Forschung zur Frei Improvisierten Musik dieser materialen Grundlage nicht entbehren muss.⁷¹

69 Mit dem Hinweis auf die Lektüre der Geburtsjahre der zehn von mir literarisch als zentral dokumentierten Schlagzeug spielenden Akteure der ersten Generation des Free Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik – John Stevens (*1940), Pierre Favre (*1937), Tony Oxley (*1938), Han Bennink (*1942), Sven-Ake Johansson (*1943), Eddie Prevost (*1942), Detlef Schönenberg (*1944), Paul Lytton (*1947), Paul Lovens (*1949) und Günter Sommer (*1943) (Vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 60ff) – möchte ich nachdrücklich die Dringlichkeit solcher Musealisierungsbemühungen erkennbar machen. Das Instrumentarium des bereits im Jahr 1994 gestorbenen John Stevens steht der Forschung vermutlich nicht mehr zur Verfügung. Als ich Roger Turner am 16. Oktober 2011 nach seinem von mir in Leipzig beobachteten Konzert von meinen Ambitionen berichte, das spezielle Instrumentarium der zentralen Akteure des Free Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik, aktuell das von Sommer einer Musealisierung zuzuführen, erklärt Turner, dass er einige Objekte von Stevens erhalten habe und noch spiele.

70 Neben Roger Turner (*1946) möchte ich folgende zentrale Schlagzeug spielende Akteure der zweiten und dritten Generation des Free Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik literarisch dokumentieren, deren Realisierung erweiterter Schlagzeuge und Spielweisen ich für weitere Forschung empfehle: Günter Müller (*1954), Hamid Drake (*1955), Raymond Strid (*1956), Burkhard Beins (*1964) (vgl. Schwerdt, *Zum Räumlichen in der Musik* (s. Anm. 5), Bd. 2, S. 70) sowie Ingar Zach (*1971).

71 Zum Schluss möchte ich noch folgende einführende Hinweise in die veröffentlichte deutschsprachige Literatur zum Schlagzeug im Free Jazz bzw. in der Frei Improvisierten Musik geben. Ekkehard Jost beschrieb in seiner Untersuchung zum amerikanischen Free Jazz (*Free Jazz*, Graz 1974) die Kunst von acht zentralen Akteuren, darunter findet sich aber kein Schlagzeuger. Seine *Europas Jazz* (s. Anm. 11) betitelten Ausführungen beinhalten immerhin Notizen zur Kunst von zwei zentralen Schlagzeug spielenden

Anhang:

Richard Turners Set, Konzert am 16. Oktober 2011 mit Urs Leimgruber



Abb. 1: Ansicht frontal

Akteuren, und zwar Günter Sommer und Tony Oxley. Unter den zahlreichen Monografien zu zentralen Akteuren des Jazz – allein der Verlag Oreos veröffentlichte acht – sind mir keine bekannt, die einen Schlagzeuger fokussieren. Erst 2011 erschien im Wolke-Verlag eine Monografie des Journalisten Ulrich Kurth über Tony Oxley (Ulrich Kurth, *The 4th Quarter Of The Triad – Tony Oxley. Fünf Jahrzehnte Improvisierter Musik*, Hofheim 2011). Im akademischen Kontext sind 1997 die Schrift von Jörg Fischer zu Han Bennink (*Unser Kopf ist rund, damit das Denken die Richtung ändern kann'. Zur stilistischen Entwicklung Han Benninks unter besonderer Berücksichtigung von Einflüssen aus den Bildenden Künsten*, Mainz 1997) und 2009 die Schrift von Demian Kappenstein zu Tony Oxley und Han Bennink (*Facetten des Schlagzeugs im Europäischen Free Jazz am Beispiel von Tony Oxley und Han Bennink*, Dresden 2009) im Rahmen von Qualifikationsarbeiten erschienen.



Abb. 2: Ansicht halbrechts



Abb. 3: Ansicht halblinks



Abb. 4: Ansicht rechts



Abb. 5: Ansicht rechts