

Oliver Schwerdt

Von einem der auszog, seinem Schlagzeug das Fahren und Schweben zu lehren



Was aus raumtheoretischer Sicht dafür spricht,
Günter Baby Sommer als Helden des Free Jazz zu ehren

Herausgegeben für die Lektüre
des Konzertbesuchers und Musikhörers

Inkl. Übersicht der
vollständigen Diskografie

EUPHORIUM

Oliver Schwerdt:

Von einem der auszog, seinem Schlagzeug
das Fahren und Schweben zu lehren.
Was aus raumtheoretischer Sicht dafür spricht,
Günter Baby Sommer als Helden des Free Jazz zu ehren

((2006)-201209)

Inhalt

| | |
|---|----|
| Vorbemerkung | 3 |
| Was aus raumtheoretischer Sicht dafür spricht, Günter Baby Sommer als Helden des Free Jazz zu ehren (Der Text folgt weitgehend der Zusammenfassung des Schlagzeug- Kapitels der Gutachterausgabe meiner Dissertationsschrift.) | 10 |
| Übersicht der aktualisierten, vollständigen Diskografie (Stand: Oktober 2012) | 40 |
| Hinweise zum ganzen Werk | 50 |

Das Foto auf der vorderen, äußeren Umschlagseite zeigt eine Szene zur Feier des 70. Geburtstages von Günter Grass, wie sie Hermann und Clärchen Baus am 13. Oktober 1997 im Hamburger THALIA THEATER durch ihren Fotoapparat gesehen und mit diesem dokumentiert haben. Hinter Günter Sommer und seinem Instrumentarium sind von links nach rechts, einer visuellen Analyse Hilke Ohsolings zufolge, Siegfried Lenz, Carola Stern, Christa Wolf und Peter Rühmkorf namentlich zu identifizieren. Ich danke herzlich für die freundliche Erlaubnis, das Foto für diese Ausgabe verwenden zu dürfen.

3. Auflage
EUPH 038d
ISBN 978-3-944301-14-3
Empfohlener Abgabepreis: 14,99 €

© EUPHORIUM Books
Leipzig 2013
www.euphorium.de

*- also möglichst:
Erweiterung, Erweiterung und
alle zur Verfügung stehenden Gliedmaßen
an der Produktion von Geräuschen oder
von harmonischen oder melodischen
Ausdrucksformen teilhaben lassen!*

Günter Sommer

Vorbemerkung

Der entscheidende Grundzug der von mir in meinem ersten Hauptwerk¹ realisierten Forschung besteht darin, dass ich die entsprechend meiner raumtheoretischen Deutung musikalischer Instrumente und deren Spielweisen vorgenommene Zuordnung bestimmter musikalischer (, auch allgemein ästhetisch ausweisbarer, jeweils verschiedene Gestaltungsmittel umfassende) Gestaltungsprinzipien zu Paradigmen unserer Vorstellung des Räumlichen derart operationalisiert habe, dass sich auf der einen Seite die durch die konventionelle Beschaffenheit und konventionelle Verwendung des Schlagzeugs zur Produktion regelmäßiger Schlag-Folgen realisierte linear-metrische Strukturierung des Rhythmus als hörbare Konstitution und Repräsentation unserer Vorstellung einer Homogenität des Räumlichen, auf der anderen Seite die durch die erweiterte Beschaffenheit und erweiterte Verwendung des Schlagzeugs zur Produktion musikalischer Gestalten jenseits regelmäßiger Schlag-Folgen realisierte multipel-fraktale Strukturierung des musikalischen Parameters Rhythmus und über diesen hinaus als hörbare Konstitution und Repräsentation unserer Vorstellung einer Heterogenität des Räumlichen analysieren und deuten, verstehend und erklärend beschreiben lässt.

Ich habe nachgewiesen, dass auf der einen Seite Musiker in Europa seit der Renaissance – diese Beschränkung des nur punktuell so weit greifenden Umfangs meines mit der vorliegenden Untersuchung realisierten Erkenntnishorizontes sei akzeptiert – entsprechend der bekanntlich hier seit dem durch Entwicklung der zentral-perspektivischen Technik malerisch konstituierten und repräsentierten Vorstellung einer Homogenität des Räumlichen einer Tradition folgten,

¹ Schwerdt, Oliver: *BABY SOMMER XXL. Wie der Schlagzeuger mit dem Free Jazz den Raum bestellt. Die große Monografie zu Günter Sommers Siebzigsten! 5 Bände*; Leipzig 2012 [EUPHORIUM]. Lies dort auch vergleichend die Hinweise zu Abkürzungen und Literaturverweisen.

als Schlagzeug bezeichnbares, spezifisch beschaffenes Instrumentarium so zu verwenden, dass sie mit der durch Produktion regelmäßiger Schlag-Folgen realisierten linear-metrischen Strukturierung des Rhythmus die Vorstellung einer Homogenität des Räumlichen musikalisch konstituierten und repräsentierten.

Auf der anderen Seite habe ich nachgewiesen, dass Musiker seit dem 20. Jahrhundert in Europa, insbesondere seit der Proklamation des Free Jazz um 1960 zunächst in Nord-Amerika bis in meine Forschungsprojektdauer ‚frei improvisierend‘² entsprechend der bekanntlich auch in anderen

² Dass die Akteure der Szene des Free Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik Musik so realisieren, dass deren Eigenart der Produktionsweise mit dem Begriff der ‚Improvisation‘ charakteristisch genug bezeichnet ist, möchte ich nicht grundsätzlich anzweifeln und schreibe diese Bezeichnung als Stilbegriff dementsprechend fort. Vor allem erklärt sich im Begriff der ‚Improvisation‘ eine komplementäre Produktionsweise, welche zum einen die traditionellerweise personelle Trennung zwischen ‚Komponisten‘ und ‚Interpreten‘ aufhebt. Zudem heben die hier als zentrale Akteure der Szene des Free Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik untersuchten Musiker die traditionellerweise terminliche Trennung zwischen ‚Komposition‘ und Aufführung auf. Dennoch können diese Akteure der Szene des Free Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik als Komponisten arbeiten oder sie begreifen ihre improvisierend produzierte Musik als Komposition. Welche Musik aufgrund welcher Produktionsweise als ‚improvisiert‘ oder ‚komponiert‘ begreifbar ist, stellt weder das Thema dieser Untersuchung dar (– Zum Verhältnis ‚improvisierter‘ und ‚komponierter Musik‘, genauer zur „Bedeutung der Neuen Musik für Free Jazz und Improvisationsmusik“ (Lies Lothwesen: KSKVÄUS!) lies Lothwesen: KSK! –), noch wären derart gewonnene Erkenntnisse für meine hier dargestellten Argumentationen relevant. Dass die Akteure der Szene des Free Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik überhaupt improvisieren, ist für meine Untersuchung keine notwendige Bedingung. Strategien zur Dynamisierung und Fragmentierung der traditionellerweise linear-metrischen Struktur, multipel-fraktale Gestaltungsmöglichkeiten der Musik werden auch von Akteuren realisiert, die Kompositionen interpretieren. Meine Entscheidung hinsichtlich einer einschränkenden Auswahl der zu untersuchenden Gruppe von Akteuren fiel zu Gunsten der Akteure der Szene des Free Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik, weil jeder Einzelne von diesen den Transformationsprozess vom linear-metrischen zum multipel-fraktalen Strukturieren in kürzester Zeit realisiert hat und dessen Darstellung durch diese biografische Qualität besonders prägnant kenntlich gemacht werden kann.

Darüber hinaus ist meine Entscheidung für die Akteure der Szene des Free Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik insofern von Bedeutung, als

Künsten konstituierten und repräsentierten Vorstellung einer Heterogenität des Räumlichen eine Revolution realisieren, indem sie ein nicht mehr ohne Weiteres als Schlagzeug bezeichnenbares, spezifisch beschaffenes Instrumentarium so verwenden, dass sie mit der durch Produktion musikalischer Gestalten jenseits regelmäßiger Schlag-Folgen realisierten multipel-fraktalen Strukturierung des Rhythmus und über diesen hinaus der Musik allgemein die Vorstellung einer Heterogenität des Räumlichen musikalisch konstituieren und repräsentieren.

(Dieser paradigmatische Transformationsprozess der Musik, der also von mir zugleich als paradigmatischer Transformationsprozess des Räumlichen beschrieben wird, betrifft konsequenterweise den Begriff des ‚Schlagzeugs‘ selbst. Dementsprechend bezeichnet sich während meiner Forschungsprojektdauer der von mir als zentraler Akteur dieser Szene des Free Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik nachgewiesene Günter Sommer, von Autoren in veröffent-

‚improvisiert‘ realisierte Musik selbst, unabhängig von ihrer hörbaren Strukturiertheit – sowohl regelmäßige als auch unregelmäßige Schlag-Folgen können ‚improvisiert‘ oder ‚komponiert‘ sein –, indem die aktuell realisierte Struktur in einem spontan zu entscheidenden (im Gegensatz zu einem bei komponierter Musik tendentiell wohl überlegten – auch wenn etwa bei Friedrich Schenker der Rotwein zur spontanen Entscheidung helfen mag –) Konkurrenzverhältnis zu anderen potentiell realisierbaren Strukturen steht und eine aktuell realisierte Struktur permanent in eine bisher potentielle, eine bisher potentielle permanent in eine aktuelle Struktur überführt wird, sozusagen existentiell dynamisiert und fragmentiert zu sein scheint.

Auch die Heterogenität des Räumlichen scheint mir radikaler durch einen Akteur der Szene des Free Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik konstituiert zu sein, indem seine Individualität durch die ihm als ‚Improvisator‘ quasi autark mögliche Realisierung von Musik in Hinblick auf die scheinbar halben Kreaturen der ‚Komponisten‘ und ‚Interpreten‘ noch gesteigert wirkt.

Die Begriffe ‚Improvisation‘ und ‚Jazz‘ verwende ich in Kombination als Stilbezeichnungen ‚Free Jazz‘ und ‚Freie Improvisation‘. Inwiefern die ‚Improvisation‘ ‚frei‘ ist bzw. der ‚Jazz‘ ‚free‘ könnte ich in der Darstellung meiner Untersuchung impliziert geklärt haben: sowohl ‚Free Jazz‘ als auch ‚Freie Improvisation‘ sind nicht an die Konventionen zur linear-metrischen Strukturierung der Musik gebunden.

lichten Literatur-Datenträgern als ‚Schlagzeuger‘³ definiert, mir gegenüber nicht einmal primär als „Rhythmiker“⁴.)

Ein weiterer Grundzug meiner Forschung besteht darin, dass ich den durch die Analyse der hörbaren Struktur symbolisch realisierten Bezug der Musik ergänze. Ich analysiere die räumliche Bezugnahme der Musik nicht nur abstrakt, auf der Ebene des Hörbaren, des Symbol-Raums, sondern beobachte diese zugleich im physischen Raum. So gelang mir der Nachweis einer Kopplung von Handlungs-Raum und Symbol-Raum, indem ich die Produktion von regelmäßigen Schlag-Folgen an die Produktion von regelmäßigen Schritt-Folgen gebunden fand.⁵ Außerdem habe ich die Deutung der Musik

³ Dies betrifft, nur deutsch-sprachige Lexikoneinträge literarisch analysiert, Joachim Ernst Behrendt, Bert Noglik, Wolf Kampmann, die ihn „Schlagzeuger“ (Lies Behrendt, Huesmann: JB443, Noglik: SGB11100, Kampmann: RJ493!) nennen, und Tobias Richtsteig, der ihn „Jazzschlagzeuger“ (Lies Richtsteig: S1043!) nennt.

⁴ Während meiner Forschungsprojektdauer habe ich eine diesbezügliche Aussage Günter Sommers auditiv und hiermit literarisch dokumentiert – er hätte sich immer „als Musiker empfunden und nicht nur als ausge-machten Rhythmiker“ (Höre vgl. Datei SOSGIFDAA: Audio NSEIVS-Bb-A5 EH (WH20080126)!).

⁵ Das Beispiel einer Kirchen-Glocke, mit der die zur Produktion von Musik traditionell realisierten regelmäßigen Schlag-Folgen so prominent als Funktion der Zeit erscheinen mögen, gilt mir nicht als relevanter Aspekt einer Widerlegung der von mir vertretenen These. Vielmehr erscheint mir historisch die Annahme plausibel, dass die zunächst nomadisch lebenden Menschen mir der Entwicklung ihrer Sesshaftigkeit – und Kirchen-Glocken als zentrale Markierungen von Niederlassungen setzen ein hohes Maß an sesshafter Entwicklung voraus – die von ihnen bereits realisierte rationale Gliederung des Raumes, welche als linear-metrische Struktur die Erfahrung einer rationalen Gliederung des Raumes in der Zeit einschließt, in eine rationale Gliederung der Zeit, niedergelassen nun weitgehend vom Raum abstrahierend, überführten. (Ist als Titel eines im gegenwärtigen Diskurs von Raumtheorien prominent genannten veröffentlichten Literatur-Datenträgers *Im Raume Lesen Wir Die Zeit* (Lies vgl. Schlögel: RLZ!) bekannt, könnte ich hier genauso vorschlagen, in der Zeit den Raum ‚lesen‘ zu können.) Die Verknüpfung der dann mit den regelmäßigen Schlägen an einer Glocke als linear-metrische Struktur hörbaren rationalen Gliederung der Zeit mit dem Raum hat man möglicherweise jahrhundertlang weggesessen. Vielleicht ist das aktuell erstarkte Bewusstseins vom Räumlichen, vom Räumlichen in der Musik und von den auch symbolisch, mit der Musik hörbaren Vorstellungen des Räumlichen durch die uns lebensweltlich mit der Entwicklung von dyna-

als symbolische Bezugnahme zum Räumlichen dadurch ergänzt, dass ich die Analyse ihrer hörbaren Strukturiertheit an die Analyse jenes Aspektes ihrer physischen Räumlichkeit koppelte, welcher mit den zur ihrer Produktion als Instrumente verwendeten Körpern bestimmbar ist. So konnte ich nachweisen, dass die mit Schlagzeug traditionell realisierte musikalische Konstitution und Repräsentation der Vorstellung einer Homogenität des Räumlichen nicht nur auf einer mit dem Gleichmaß des Rhythmus hörbaren Homogenität beruht, sondern die zur Herstellung dieses rhythmischen Gleichmaßes realisierten regelmäßigen Schlag-Folgen in ihrer Verknüpfung mit den regelmäßigen Schritt-Folgen sichtbar eine Homogenität des physischen Raumes demonstrieren⁶ und zudem diesem als Instrumental-Raum ebenfalls eine Homogenität zugeschrieben werden kann, indem das konventionelle Schlagzeug lediglich aus Becken und Trommeln besteht und anstatt der Vielzahl an möglichen Materialien mit den Metallen und Fellen – mit dem Kreis wird konventionellerweise lediglich eine einzige Form als Anschlag-Fläche dieser Körper, hörbar aktiviert, musikalisch zur Geltung gebracht – genau die beiden Verwendung finden, die wiederum in ihren akustischen Eigenschaften mit dem Heben und Senken der Schritt-Folgen im Handlungs-Raum verbunden sind.

Der mit dem Wechsel der Gestaltungsprinzipien von zentralen Akteuren zugleich realisierbare Paradigmenwechsel zwischen der Konstitution und Repräsentation der Vorstel-

misch gesteigerten Fahrzeugen im 20. und mit der Entwicklung der so genannten Neuen Medien im 21. Jahrhundert so präsenten Transformation des Räumlichen erklärbar.

⁶ Es bedarf wohl einer gewissen kulturellen Entwicklung, um gleichmäßig zu schlagen. Eine regelmäßige Schlag-Folge stellt eine kulturelle Leistung dar, genauso wie es gewisser kultureller Techniken bedarf – das Anlegen von im Vergleich zu deren Umgebung geraden und ebenen Wegen –, um gleichmäßig im physischen Raum zu gehen. Die Gleichmäßigkeit des musikalischen Schlagens ist mit der Gleichmäßigkeit des lebensweltlichen Gehens als alltäglicher Raumerfahrung verknüpft.

lung einer Homogenität und der einer Heterogenität des Räumlichen lässt sich als historischer, Jahrhunderte wählender Prozess beschreiben. Den Bereich der Objekte meiner intensiveren musikwissenschaftlichen Forschung habe ich nun da geortet, wo dieser Transformationsprozess, der immerhin hinsichtlich der malerischen Konstitution und Repräsentation⁷, welche unsere Vorstellung einer Homogenität des Räumlichen seit Mitte des 19. Jahrhunderts aufzuheben begann, knapp 100 Jahre gedauert haben mag, – und das ist das, was man bezogen auf die Belletristik als die ‚unerhörte Begebenheit‘ bezeichnen könnte – innerhalb der kürzesten Zeit einer künstlerisch definierbaren Generation, innerhalb der vielleicht 2 Jahrzehnte umfassenden künstlerischen Entwicklung eines Individuums, von Sommer zwischen 1970 und 1990 als vollzogen zu beobachten zu sein scheint.

Ich habe nachgewiesen, dass die zentralen Akteure der ersten Generation des Free Jazz, zunächst entsprechend des Gestaltungsprinzips des traditionellen Jazz die Vorstellung einer Homogenität des Räumlichen musikalisch konstituiert und repräsentiert hatten, indem sie eine hörbare Homoge-

⁷ Nebenbei bemerkt, erscheint mir auch für die Analyse der malerischen Konstitution, Repräsentation und Transformation unserer Vorstellung des Räumlichen die triadische Methode praktikabel, welche ineinandergreifend Symbol-Raum, Handlungs-Raum und Instrumental-Raum bestimmt. Ein gemaltes Bild lässt sich nicht nur hinsichtlich der sichtbaren Strukturiertheit seines Symbol-Raums, der symbolisch konstituierten und repräsentierten Vorstellung des Räumlichen analysieren – wobei dieser Symbol-Raum zugleich auch symbolisch einen bestimmten Handlungs-Raum konstituiert und repräsentiert –, sondern der Maler, der malerisch wirksam werdende Akteur definiert bei der Produktion des Symbol-Raumes durch seine eigene Positionierung im physischen Raum zugleich den Handlungs-Raum selbst. Auch durch die Bestimmung des malerisch wirksam werdenden Handlungs-Raums wird unsere Vorstellung des Räumlichen erkennbar. Als Instrumental-Raum könnte die physische Körperlichkeit eines Bildes, das „Material der Kunst“ (Lies Wagner: *MKVÄUS!*), wie es Monika Wagner formulierte, gelten. Sie hat öffentlich literarisch dokumentiert, dass der so bestimmte Instrumental-Raum in der Malerei im 20. Jahrhundert als heterogene Struktur konstituiert ist (Lies vgl. Wagner: *MK!*).

nität sowohl durch das rhythmische Gleichmaß, wenn auch die dafür notwendigerweise zu produzierenden regelmäßigen Schlag-Folgen durch den Einsatz von fixen Schlagzeug-Kombinationen nicht mehr mit Schritt-Folgen, sondern sublim aufgehoben mit Tritt-Folgen verknüpft realisiert wurden – die Anschaulichkeit der Verknüpfung von Symbol- und Handlungs-Raum, wie sie durch den einst schreitenden Schlagzeuger gegeben war, schien in dem Maße verlorengegangen zu sein wie die Komplexität der Schlag-Folgen durch die fixe Positionierung des Schlagzeugers, die doch durch die ebenso fixe Positionierung des Malers im physischen Raum, welche diesem erst die zentral-perspektivische, d.h. linear-metrische Strukturierung des Bild-, des malerischen Symbol-Raums ermöglicht hatte, als Aspekt der Konstitution und Repräsentation der Vorstellung einer Homogenität des Räumlichen erkennbar gemacht ist, zu nehmen konnte –, als auch durch die aus der ausschließlichen Verwendung von immerhin bereits vervielfältigten Trommeln und Becken resultierende klangliche, graduell erweiterte Homogenität herstellten.

Als dieselben Akteure derselben Generation dann den Free Jazz proklamierend ‚frei zu improvisieren‘ begannen, begannen sie zugleich, statt weiter dem linear-metrischen Gestaltungsprinzip zu folgen, Strategien zur multipel-fraktalen Strukturierung zu realisieren. Diesen als Erweiterung des Schlagzeugs und dessen Spielweisen beschreibbaren Transformationsprozess habe ich während meiner Forschungsprojektdauer für andere zentrale Akteure andeutungsweise, für Sommer ausführlich untersucht.⁸

⁸ Wie immer vollzieht sich die Forderung nach Freiheit unter der Bedingung einer gewissen Gleichheit. Als Leser von Georg Simmel denke ich Nivellierungs- und Individualisierungsprozesse als miteinander dialektisch verknüpft. Freiheit und Gleichheit verhiessen am Ende des 18. Jahrhunderts in Frankreich als so prominent gemeinsam proklamierten Begriffe eine gesellschaftliche Revolution, der zufolge ein bestimmtes Maß an politischer Gleichheit ein bestimmtes, bürgerliches Maß an Frei-

Was aus raumtheoretischer Sicht dafür spricht, Günter Sommer als Helden des Free Jazz zu ehren

Meine Untersuchung, die ich auf die Analyse veröffentlichter und unveröffentlichter Literatur-, Foto-, Audio- und Video-Daten sowie während der Forschungsprojektdauer von mir realisierte Befragungen, physische Observationen und experimentelle Explorations stützte, umfasst die ein halbes Jahrhundert währende künstlerische Entwicklung Sommers – nebenbei bemerkt, schloss das die als Historiker unternommene Grundlagenforschung ein, derzufolge ich als erster eine, soweit es bei einem lebenden Musiker möglich ist, vollständige chronologische Ordnung der das von ihm verwendete Schlagzeug und die von ihm realisierten Spielweisen dokumentierenden veröffentlichten Audio-Datenträger mit einer besonders akribischen Darstellung sowie eine in Bezug auf einen Jazz- oder Free Jazz-Schlagzeuger unbekannte Katalogisierung der von ihm verwendeten Instrumente erarbeitete und dabei ein Diskografie und

heit ermöglichen sollte, welche durch das damit entwickelbare Maß an Individualität in ein dialektisches Verhältnis zur Gleichheit zu setzen ist. Die mit einer Revolution des Jazz zum Free Jazz möglich gewordene Freiheit des einzelnen Musikers scheint nicht anders als durch eine Verknüpfung an die Bedingung einer funktionalen Gleichheit aller Ensemblemitglieder realisiert worden zu sein. Die Aufhebung der traditionellerweise mit bestimmten Instrumenten realisierten funktionalen Differenzierung wirkte nicht nur als Enthierarchisierung des Symbol-Raums, sondern auch des Handlungs-Raums. Indem jeder Musiker gleichwertig agieren können sollte, war ihm die Entscheidung über eine bestimmte Definition des Instrumental-Raums und die damit realisierbaren Positionen im Symbol- und Handlungs-Raum freigestellt. Dementsprechend kann ich Günter Sommer mit folgender Aussage dokumentieren: „Klangliche Individualisierung meint Erweiterung ins Harmonische und Melodische hinein“ (Höre vgl. SOSGIFDAA: Audio KISS (WH20080126)!). Die Absage an Konventionen bedeutete für die Musiker eine Multiplizierung an Möglichkeiten, welche Sommer neben den anderen zentralen, individuell erweiterte Schlagzeuge individualisiert spielenden Akteuren der ersten Generation des Free Jazz bzw. der Improvisierten Musik, namentlich John Stevens, Pierre Favre, Tony Oxley, Han Bennink, Sven-Ake Johansson, Eddie Prevost, Detlef Schönenberg, Paul Lytton und Paul Lovens, realisierte.

Instrumentografie betreffendes, umfangreiches Digitales Archiv anlegte. Dabei konnte ich durch diesen multimedialen Zugang einen musikalischen Transformationsprozess dokumentieren, der mich die von Sommer realisierten Aspekte der Erweiterung des Schlagzeugs und dessen Spielweisen als ineinandergreifende Strategien zur Dynamisierung und Fragmentierung des Symbol-Raums, des Instrumental-Raums und des Handlungs-Raums beschreiben lässt.⁹

(Die nachfolgende Zusammenfassung scheint in ihrer Sukzessivität einer Systematik der Beschreibung zu folgen, derzufolge die Transformation schwerpunktmäßig zunächst den Symbol-Raum, dann den Instrumental-Raum und schließlich den Handlungs-Raum betrifft.)

(1) Demnach bedeutet die Realisierung des Free Jazz – der Stilbegriff, unter dem dieser spezielle musikalische, aber ästhetisch verallgemeinerbare Transformationsprozess zunächst bekannt geworden ist, sei hier noch einmal aufgegriffen – durch einen Schlagzeuger zunächst weder eine Transformation des Instrumental-Raums noch des Handlungs-Raums, Letzteres nur insoweit, wie die als Dynamisierung der linear-metrischen Struktur des Rhythmus wirksam werdende Transformation des Symbol-Raumes durch die hierfür nötige Dynamisierung der Schlag-Folgen auch die Dynamisierung der Gliedmaßen des Schlagzeugers betrifft. Mit der Überführung des so genannten ‚time‘-Spiels in so genanntes ‚Freies Puls‘-Spiel – die Realisierung spezieller

⁹ Während meiner Forschungsprojektdauer, in entscheidenden Monaten der Verdichtung meiner Konzeption, deutete Günter Sommer selbst mir gegenüber die von ihm realisierte Erweiterung des Schlagzeugs und dessen Spielweisen dementsprechend zusammenfassend wie folgt an: „also möglichst: Erweiterung, Erweiterung und alle zur Verfügung stehenden Gliedmaßen an der Produktion von Geräuschen oder von harmonischen oder melodischen Ausdrucksformen teilhaben lassen“ (Höre vgl. Datei SOSGIFDAA: Audio NSEIIPf-O-H&M E (WH20080126)!).

Spielweisen¹⁰ eingeschlossen –, also sowohl mit der durch die Erhöhung der Schlagfrequenz realisierten Verdichtung der sukzessiv definierten linear-metrischen Struktur als auch mit der Transformation regelmäßiger in unregelmäßige Schlag-Folgen ist weder ein Anlass zur Aufhebung der konventionellen Bezeichnung des Instrumentariums als Schlagzeug – Körper, die geschlagen werden – noch der konventionellen Bezeichnung des dieses Behandelnden als Schlagzeuger – Körper, der schlägt – gegeben. Sowohl der Schlagzeuger als auch das Schlagzeug bleiben fix positioniert, die durch Instrumente und Handlungen konventionellerweise musikalisch konstituierte und repräsentierte Vorstellung einer Homogenität des Räumlichen bleibt erhalten. Mit der hörbaren Dynamisierung des konventionellerweise linear-metrisch strukturierten Rhythmus realisiert der Schlagzeuger aber symbolisch eine Transformation des Räumlichen, indem er die Bewegung eines angenommenen Körpers und damit die Erfahrbarkeit des Räumlichen musikalisch so konstituiert und repräsentiert, dass dessen vorgestellte Geschwindigkeit diejenige des einst hör- und sichtbar unsere Vorstellung der Homogenität des Räumlichen musikalisch konstituierenden und repräsentierenden Schreitenden weit übersteigt.

Kann man den Bezug des konventionellen, konventionellerweise während des Schreitens durch den physischen Raum verwendeten Schlag-Zeugs durch den Begriff ‚Schreit-Zeug‘ beschreiben, so weist der Schlagzeuger durch die Produktion von dynamisierten Schlag-Folgen sein Schlagzeug als ‚Fahr-Zeug‘ aus. Ohne die im I. Hauptteil meines Forschungsprojektes positionierte Diskussion der im 20. Jahrhundert lebensweltlich prominent von Fahrern so genannter Automobile als Erweiterung des Handlungs-Raumes realisierte

¹⁰ Gemeint sind die von Günter Sommer so genannten Spielweisen der ‚Tischtennisbälle‘, ‚Abzieher‘ und Teile des so genannten ‚Sternenhimmels‘, die ich als von ihm realisierte musikalische Strategien der multipel-fraktalen Strukturierung ausführlich dokumentiert habe.

Transformation des Räumlichen für diese Dissertationsschrift ausgeführt zu haben,¹¹ lässt sich schon jetzt bei dieser zusammenfassenden Betrachtung der von Sommer mit konventionellem Schlagzeug realisierten Dynamisierung der Schlag-Folgen erkennen, dass dieser eine strukturelle Qualität eignet, welche in symbolischer, hörbarer Bezugnahme derjenigen entspricht, die wir mit unseren lebensweltlich verwendeten Instrumenten zur Steigerung der Geschwindigkeit und gesteigerten Beschleunigung realisieren.¹² Dabei aktiviert nicht nur der Autofahrer, der Akteur des automobilen Fahrzeugs, sondern bisweilen auch der Schlagzeuger als eine Schlagzeug-Kombination verwendender Akteur des geschlagen hörbaren Fahrzeugs die Beschleunigung durch ein so genanntes Pedal. Beide Akteure bleiben trotz Aktivierung der Beschleunigung fix positioniert sitzen.¹³ ¹⁴

¹¹ Die Tradition der künstlerischen Repräsentation dieses omnipräsenten Instrumentes unserer lebensweltlichen Konstitution der Vorstellung einer dynamisierten Räumlichkeit kann ich hier nicht ausführen. Aber bekanntlich hatten bereits die Futuristen und Dadaisten das Automobil als ästhetisches Produktionsmittel einer alltäglich dynamisierten Wahrnehmung erkannt und literarisch gefeiert.

¹² Der bloße Umstand, dass lebensweltlich Fahrzeuge existieren, ist für die Dynamisierung von Schlag-Folgen selbstverständlich keine notwendige Bedingung. (Noch viel weniger sind dynamisierte Schlag-Folgen eine notwendige Bedingung dafür, dass es Fahrzeuge überhaupt gibt.) Bekanntlich wurde sogar mit Pauken Schlagzeug auf solchen Fahrzeugen, von Pferde gezogene, auf Rädern rollende Kutschen, hörbar aktiviert, ohne dass dies damals signifikanterweise zur Produktion dynamisierter Schlag-Folgen geführt hätte. (Das Schreiten ist also auch keine notwendige Bedingung, um regelmäßige Schlag-Folgen zu produzieren. Noch viel weniger sind regelmäßige Schlag-Folgen eine notwendige Bedingung dafür, dass man regelmäßige Schritt-Folgen produzieren kann.) Während der Dynamisierung von Schlag-Folgen kann man auch regelmäßige Schritt-Folgen, in einem dynamisierten Fahrzeug kann man auch regelmäßige Schlag-Folgen realisieren. (Wahrscheinlich hat Günter Sommer selbst beides tatsächlich gemacht.) Signifikant für eine bestimmte ästhetische Konzeption, d. h. für eine lebensweltlich bestimmende und künstlerisch wirksame Art der Wahrnehmung, sind diese historisch nicht unmöglichen Kombinationen nicht.

¹³ Im traditionellen Jazz wird die im anschließenden Musikstück hörbar realisierte linear-metrische Struktur bekanntlich nicht nur von den Musikern eingezählt, oft genug auch vom Schlagzeuger selbst, sondern auch vom sitzenden Publikum durch gleichmäßiges Wippen mit dem Fuß, die

zur regelmäßigen Schlag-Folge einst realisierte regelmäßige Schritt-Folge sublimierend, sichtbar mitvollzogen. Aktiviert der sitzende Schlagzeuger zunächst traditionellen Jazz, später auch im Free Jazz das Pedal stoßweise, sozusagen wippend, wenn auch dann nicht mehr regelmäßig, entspricht die dynamische, gleitende Bewegung des Fußes eines etwa Gas-Pedal tretenden Fahrers eines Automobils dessen gleitende Bewegung im Ganzen eher.

¹⁴ Während meiner Forschungsprojektdauer von mir erhobene Daten zeigen, dass Günter Sommer nicht nur, wie andere Akteure der Lebenswelt auch, Automobile fährt, sondern diese lebensweltliche Aktivierung des automobilen Fahrzeugs in engem Zusammenhang mit seiner künstlerischen Aktivität des Schlagzeug-Spiels steht. Als professionell tätiger, zentraler Akteur der Szene des Free Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik verwendet Sommer ein von ihm individuell entwickeltes, erweitertes Schlagzeug und nutzt zu dessen Transport an die Orte der weit voneinander entfernten Konzertbühnen einen Kleinbus als automobiles Fahrzeug. Um auf der Bühne eines so angefahrenen Konzertes eine aus seiner Sicht hohe künstlerische Qualität realisieren zu können, produziert Sommer bereits während der Fahrt mit dem Automobil, von der selben sitzend fixierten Position aus, zugleich die Pedale zur lebensweltlichen Beschleunigung aktivierend, Schlag-Folgen auf einen Klang-Körper seines Instrumentariums – das so genannte Übungs-,pad' ist dann mitunter Teil des Lenkrads, Bestandteil des automobilen Fahrzeugs (Siehe vgl. Dateien SOSGIFDFVA: Foto Z Übungs-Trommel (WH20080204), Foto Z Übungs-Trommel LRV (WH20101112); höre und siehe vgl. Datei SOSGIFDFVA: Foto Z Übungs-Trommel im Auto (WH20101112)!). Es gibt also einen Nachweis über den Zusammenhang zwischen den Schlag-Folgen, die Sommer während der automobilen Fahrt und den Schlag-Folgen, die er während eines Konzertes produziert. Betrachtet man nun das Verhältnis der Dauer von einer mit einem Konzert verbundenen An- und Abfahrt zur Dauer eines Konzertes selbst, wird man bemerken, dass die Dauer, während der Sommer aktiv die Dynamisierung des in jedem Fall, ob durch die Bäume einer Allee oder die Leitpfosten am Fahrbahnrand, linear-metrisch strukturierten physischen Raumes realisiert und der dadurch realisierten Transformation ansichtig wird, ein Vielfaches der Dauer beträgt, während der Sommer sein Schlagzeug-Spiel zu Konzerten hörbar macht – das Verhältnis der Dauer der am 14. bzw. 16. Januar 2011 realisierten An- und Abfahrt zur Dauer des am 15. Januar 2011 realisierten Konzertes in dem Brüsseler CINEMA NOVA mit dem Titel *Baby Sommer In The City: Freak Jazz & Kettlizistisches Uschanagarnobil* betrug etwa 15:1; bei dieser Gelegenheit ein Blick auf die Anzeige der gefahrenen Kilometer werfend, bestätigte Sommer mir gegenüber, dass er innerhalb von 10 Jahren 500000 Kilometer mit diesem Fahrzeug zurückgelegt hätte; Friedrich Kettlitz, Sommers mit rhetorischem Talent ausgezeichnete Ensemblekollege dieses Konzertes spitzte den Sachverhalt zu, jenen darauf hinweisend, dass Günter Sommers Beruf Fahrer sei und dieser sein alter ego ‚Baby‘ zu dessen Auftritten fahre.

Gesteht man zu, dass Sommers automobilen Fahrten und Konzerte als notwendig miteinander verknüpfte Bestandteile seines existentiellen Erfahrungshorizontes eine Einheit bilden, so liegt es ebenso nahe – man stelle diesbezüglich in Rechnung, dass ein zentraler Akteur der Zeitgenössischen, Frei Improvisierten Musik (nicht zuletzt auf Grund des in der avantgardistischen Tradition programmatisch vertretenen Anspruchs, die Lebenswelt in künstlerische Werke zu integrieren) darin geschult ist, sich möglichst ohne Reibungsverlust in Bezug zu den einwirkenden Phänomene einer umgebenden Gegenwart zu setzen –, dass die spezifische strukturelle Qualität seiner automobilen, musikalisch flankierten Konstitution des Räumlichen Einfluss auf die spezifische strukturelle Qualität seiner musikalischen, automobil flankierten Konstitution des Räumlichen hat, ja dass die von ihm realisierte spezielle strukturelle Qualität seiner musikalischen Konstitution im repräsentativen Verhältnis zu seiner automobilen Konstitution des Räumlichen steht.

Dieser raumtheoretischen Erkenntnis des Schlagzeugs als Fahrzeug entsprechend, insbesondere in Bezug auf meine diesbezüglich vergleichend vorgenommene Identifikation der Pedale eines automobilen Fahrzeugs und eines hörbar als Schreit- oder Fahrzeug verwendeten Schlagzeugs kann ich, Sommers während eines Telefonats vom 17. April 2009 realisierten, von mir nicht auditiv dokumentierten Aussagen zufolge, einen arbeitssoziologischen Kommentar, anbieten: Am Vorabend in der Notaufnahme, wurde ihm angesichts des Umstandes, dass sich ein Gelenk seines linken Fußes irgendwie gelöst und er nun auf Krücken zu gehen hatte, bange, ein für den 20. April 2009 in Luxemburg angesetztes Konzert spielen zu können. Er hätte gerade versucht, das das Paar-Becken aktivierende Pedal seines Schlagzeugs zu treten und zudem bräuchte er, so Sommer im gleichen Satz, diesen Fuß ja auch zum Treten der Kupplung seines Automobils, um mit eben diesem Schlagzeug dorthin zu gelangen. Er äußerte sich also selbst zu dem von mir ausgeführten Zusammenhang als Fahr- und Schlagzeug-Führer. Nichtsdestotrotz umfasst meine Instrumentografie, mein dieser Dissertationsschrift anhängender Katalog von während meiner Forschungsprojektdauer im Besitz Sommers befindlichen musik-instrumentalen Körpern keine Fahrzeuge, nicht die beiden von ihm während dieser verwendeten, so genannten Kleinbusse – es handelt sich zunächst, etwa am 27. November 2006, um einen MERCEDES *Vito 110 cdi* (Siehe und lies vgl. Datei SOSGIFKDFVA: Kleinbus MERCEDES Vito 110 cdi (20061127; Guntershausen) [Schwerdt, Oliver!]), später, etwa am 20. Juni 2011, um einen RENAULT *Trafic Passenger* (Siehe vgl. Datei SOFADFA: Kleinbus RENAULT Trafic Passenger 1 (RB20110620); lies vgl. Datei SOFADFA: Kleinbus RENAULT Trafic Passenger 2 (RB20110620)!). Vermutlich wirkte der Umstand, dass Sommer das erste dieser Fahrzeuge im Gegensatz zu allen seiner Schlagzeuge im engeren Sinne oder musik-instrumentalen Körper überhaupt während meiner Forschungsprojektdauer, in der ersten Hälfte des Jahres 2011, aus seinem Besitz entließ, entscheidend.

(Dass ein Schlagzeuger zur Produktion von dynamisierten Schlag-Folgen ein lebensweltliches Fahrzeug, sich selbst vermittelt durch den phy-

Könnte das Schreiten als Kerbung des physischen Raumes begriffen werden, stünde das Fahren mit der Glättung desselben in Zusammenhang.¹⁵ ¹⁶ Bezeichnete Joachim Ernst Behrendt das ‚Freie Puls‘-Spiel der Schlagzeuger seit den 1960er Jahren als fließend¹⁷, so ist der Zusammenhang vom Fließen und dem Glätten durch das jedem nötige Wasser offenbar.

Während Sommer mit der durch die Verwendung von konventionellem Schlagzeug realisierten Dynamisierung der linear-metrischen Struktur des Rhythmus die Schlag-Folgen auf der einen Seite verdichtet, deren Dichte derart steigert,

sischen Raum dynamisiert bewegend, führen muss, ist indes selbstverständlich keine notwendige Bedingung. Paul Lovens etwa, der andere noch während meiner Forschungsprojektdauer prominent konzertierende deutsche, als zentraler Akteur der Szene wirkende Schlagzeuger der ersten Generation der Szene des Free Jazz bzw. der Frei Improvisierten Musik, realisiert am 14. Dezember 2010 auf der Leipziger Bühne der NATO dynamisierte Schlag-Folgen, ohne zuvor als Beifahrer selbst Akteur des Fahrzeugs zu sein, mit welchem er dementsprechend auch nicht alle Bestandteile der dann von ihm verwendeten Schlagzeug-Kombination transportierte.)

¹⁵ Lies vgl. Deleuze, Guattari: *GK!*

¹⁶ In der Lebenswelt ist dieser Zusammenhang offenbar: Tatsächlich reicht dem Schreitenden der gekerbte Boden des Kopfsteinpflasters – ein feuchter Boden bloßer Erde zeichnet die Kerbungen des Schreitenden als Abdrücke seiner Füße sogar auf –, wo den hohe Geschwindigkeiten und gesteigerte Beschleunigungen realisierenden Fahrern der glatte Boden des Asphalts Genugtuung bietet. Unter diesen Bedingungen ist die spezifische Qualität dieser beschleunigten Bewegungen auch mit dem Begriff des ‚Gleitens‘ bezeichnenbar. Nicht nur der *Transrapid*, das in der alltäglichen Lebenswelt am Boden vermutlich öffentlich zugängliche Fahrzeug mit der höchsten Geschwindigkeit, sondern auch automobiler Fahrzeuge scheinen, unter Absehung des Rollens ihrer Räder, sichtbar zu gleiten – insbesondere wenn, wie etwa für die Typen *2CV*, *DS*, *SM*, *GS*, *CX*, *BX* des Herstellers CITROEN bekannt, diese Räder zum Teil verdeckt sind –, als ‚Gleit-Zeuge‘ bezeichnenbar zu sein.

¹⁷ Joachim Ernst Behrendt hat literarisch dokumentiert, dass etwa „Elvin Johnes“ (Lies vgl. Behrendt, Huesmann: *JB243!*), ein zentraler Akteur des erweiterten Schlagzeug-Spiels der ersten amerikanischen Generation eine „fließende, pulsierende rhythmische Konzeption“ (Lies vgl. Behrendt, Huesmann: *JB243!*) entwickelt hätte.

dass die einzelnen Schläge – gekerbte Markierungen¹⁸ der linear-metrischen Struktur – nachgewiesenermaßen nicht mehr hörbar, also nicht mehr wahrnehmbar sind, steigert er auf der anderen Seite deren Losigkeit. Diese so mit der Dynamisierung zugleich realisierte Fragmentierung der linear-metrischen Struktur radikalisiert er mitunter derart, dass er im Verzicht auf das Schlagen, mit der Suspendierung von Schlag-Folgen die als sukzessiv definierbare linear-metrische Struktur des Rhythmus gänzlich aufhebt.

(2) Sommer realisiert mit Klang-Körper-Bestandteilen einer konventionellen Schlagzeug-Kombination eine Transformation des Instrumental-Raumes, indem er die konventionellerweise horizontale Ausrichtung der Becken halb-revolutionär in eine vertikale überführt. Indem er die vertikal ausgerichteten Becken einander überlappend positioniert, realisiert er mit einem Schlag eine Fragmentierung des Handlungs- und Symbol-Raums. Mit der Lösung solcher Becken von ihren Stand-Körpern, realisiert er die weitere Transformation dieses Instrumental-Raums als Dynamisierung. Konventionelle, konventionellerweise fix positionierte Klang-Körper werden mobilisiert. Indem er sie auf die Membranen der Trommeln legt, transformiert er den durch die konventionelle Schlagzeug-Kombination konstituierten Symbol- und Handlungs-Raum fragmentierend.

Die Transformation des Räumlichen als integrierte Transformation von Instrumental-, Symbol- und Handlungs-Raum realisiert Sommer auch mit einem konventionellen Schlag-Körper-Bestandteil. Indem er einen Holz-Stock kerbt, fragmentiert er nicht nur dessen linear-metrische Gestalt sichtbar, sondern dynamisiert eine Schlag-Folge hörbar verdichtend, indem er diesen Körper nicht zum Schlagen anderer

¹⁸ Mit Schlag-Körpern realisierte Schläge auf Klang-Körpern können auf deren Oberflächen durchaus Kerbungen gleiche Markierungen hinterlassen.

verwendet, sondern diesen statt für eine vertikal ausgerichtete Bewegung als Inspiration zur horizontalen Bewegung des Reibens nutzt.

Diese mit einem Holz-Stock realisierte Fragmentierung des Instrumental-Raumes radikalisiert Sommer, indem er diesen in einer Vielzahl über die Klang-Körper seiner fixen Schlagzeug-Kombination wirft, dabei die gegenüber den Klang-Körpern bereits konventionellerweise mobil gehandhabten Schlag-Körper gänzlich mobilisierend, den Handlungs-Raum dynamisierend.

(3) Des Weiteren realisiert Sommer eine Transformation unserer Vorstellung des Räumlichen, indem er die traditionell mit einer konventionellen Schlagzeug-Kombination musikalisch konstituierte Homogenität des Instrumental-Raumes bricht, fragmentiert, vervielfältigt. Diese auch als quantitative Erweiterung signifikant ermittel- und begreifbare¹⁹ Transformation des Instrumental-Raums betrifft vor allem die Größen und Formen, aber auch Materialien der fix installierten Klang-Körper. Mit der intensiven, extensiven und reduktiven Erweiterung wie der Vervielfältigung der Formen konstituiert er nicht nur eine sichtbare Heterogenität des Instrumental-Raums, sondern realisiert durch die damit einhergehende Erweiterung des aktivierbaren Frequenzspektrums auch eine hörbare Heterogenität des Symbol-Raums.²⁰ Zudem realisiert Sommer die Heterogenität des

¹⁹ Während die von Günter Sommer während meiner Forschungsprojektdauer verwendeten konventionellen Schlagzeug-Kombinationen im Durchschnitt aus 8,5 Klang-Körpern bestehen, verwendet Sommer während meiner Forschungsprojektdauer 64 Klang-Körper für sein aktuell erweitertes Schlagzeug. Eine Strategie der Vervielfältigung realisiert Sommer also als quantitative Erweiterung auf mehr als das 7-fache – eine 753-prozentige Steigerung der Anzahl von Klang-Körpern. Für die Schlag-Körper ergibt eine entsprechend vergleichende Zählung eine quantitative Erweiterung um mehr als das 5-fache.

²⁰ Dass von Günter Sommer als Free Jazz-Schlagzeuger realisierte, prominent inszenierte erweiterte Spielweisen, die ich dementsprechend als Aspekte einer musikalisch realisierten Transformation des Räum-

Instrumental-Raums als Repräsentation einer geografischen Heterogenität, indem er die traditionell durch Verwendung einer industriell standardisiert hergestellten konventionellen Schlagzeug-Kombination konstituierte Homogenität so fragmentiert, dass die entsprechend seiner individuellen Auswahl realisierte Erweiterung des Schlagzeugs darin besteht, als singuläre Kombination zwar nur einige Quadratmeter Fläche zu bedecken und doch, abgesehen davon, dass es auf verschiedenen Kontinenten zu Gehör und Gesicht gebracht wird, durch die Verwendung von Bestandteilen verschiedener Herkunft als global dimensioniert begriffen werden kann.²¹ Der raumtheoretisch so zentrale Begriff der

lichen analysiert und beschrieben habe, nicht immer im absoluten Sinne revolutionär, zumindest im historischen Sinne nicht unbedingt neu sind, sei mit folgendem Beispiel angedeutet: Sommer konstituiert mit der statt einer konventionellen Stand-Trommel verwendeten Pauke nicht nur in vielfältigem Sinne eine instrumental-räumliche Heterogenität, sondern dynamisiert ein Element einer von ihm im ‚Freien Puls‘-Spiel bereits horizontal dynamisierten Schlag-Folge vertikal, indem er die horizontale Fläche ihrer Membran unmittelbar nach einem Schlag mit seinem Ellenbogen nach unten drückt und damit den mit dem Schlag zugleich produzierten Ton hinsichtlich des aktivierten Frequenzspektrums gleitend in die Höhe führt. Mit dieser Dynamisierung der vertikal ausgerichteten linear-metrischen Struktur wird auch die sukzessive Unregelmäßigkeit, die Dynamisierung der horizontal ausgerichteten linear-metrischen Struktur gesteigert, die ‚fließende‘ Kontinuität des Rhythmus nachhaltig unterbrochen. Diese als für Sommer besonders charakteristisch zu geltende Spielweise – meine provisorische Bezeichnung ‚Ellbogen-bendingdelle‘ habe ich hiermit einmal öffentlich dokumentiert – lässt sich als Handlungs- Symbol- und Instrumental-Raum verknüpfender Transformationsprozess beschreiben. Aber schon Dizzy Gillespie hat literarisch öffentlich einen Schlagzeuger Wes Buchanan namentlich dokumentiert, der demzufolge bereits um 1930 gewohnt war, gelegentlich „seine freie Hand und seine Knie gegen die Basstrommel zu drücken und auf diese Art verschiedene Klänge zu erzeugen. [...] Heutzutage bringen die Schlagzeuger einen ähnlichen Effekt hervor, indem sie ihren Ellbogen auf die snare drum oder das Tom-Tom drücken.“ (Lies Gillespie: *TBONTB24!*).

²¹ Dass die von Günter Sommer konstituierte Heterogenität des als erweitertes Schlagzeug begriffenen Instrumental-Raums in einem repräsentativen Verhältnis zu seiner von ihm zwar durch Konzerte veranlasste und deshalb nicht von musikalischen Intentionen gelösten, dennoch als lebensweltlich bezeichnaren Erfahrung einer geografisch verortbaren, kulturelle Vielfalt einschließenden, multi-kontinentalen Heteroge-

‚Heterogenität‘ zeigt sich hier im Falle eines Instrumentariums so, wie es Georg Simmel selbst als Phänomen zur Beschreibung sozialer Wechselwirkung im dialektischen Verhältnis von Vereinzelung und Vergesellschaftung nicht besser hätte finden können. Das von Sommer durch radikale Individualisierung des Schlagzeugs revolutionär realisierte Instrumentarium des Free Jazz zeigt sich in der Lösung von den europäischen Konventionen zugleich als eine Objek-

nität des Räumlichen steht, habe ich nachgewiesen (Höre vgl. Datei SOSGIFDAA: Audio Erweiterung des Instrumentariums auf Reisen E (WH20101112)!).

Am Ende meiner Forschungsprojektdauer, auf der lediglich einfach internationalen, von Leipzig nach Brüssel führenden Anfahrt anlässlich des Konzertes vom 15. Januar 2011 diese Erfahrung durch physische Observation erahnend, habe ich Sommer gegenüber verlaublich, dass die mit der zwar im Verhältnis zur Dauer eines Konzertes langen Reisezeit verknüpfte schnelle Durchquerung des physischen Raumes – insofern ist diese Reisezeit wiederum kurz zu nennen –, diese durch eine verdichtete Erfahrung reisend realisierte geografische Heterogenität des Räumlichen wohl nicht ohne Einfluss auf das Bewusstsein des Musikers bleibt und möglicherweise repräsentiert ist in der Heterogenität seines Instrumentariums und seinen damit realisierten Spielweisen. Ein Dorfmusiker, der von seinem Haus zur Linde geht und jeden zweiten Tag aufspielt, wird kaum zu dieser Extension einer instrumentalen Ausstattung und einer solchen komplexen Verwendung kommen. Sommer kommentierte meinen Gedanken pragmatisch, wie folgt: „Du meinst, ich würde kaum ein Konzert in Brüssel nur mit einer Triangel machen, und schon gar nicht nur mit einer Triangel ausgestattet mit dem Bus dahin fahren?!“

Die systematische Berechtigung meiner Betrachtung kann ich selbst, ohne diese relevant zu relativieren, mit folgender Bemerkung zur Genese kommentieren: Sommers eigener Aussage zufolge begann eine Intensivierung seiner Konzertreisen 1980 (Höre vgl. Datei SOSGIFDAA: Audio Erweiterung des Instrumentariums auf Reisen E (WH20101112)!), nachdem er bereits durch unbegleitete Solo-Konzerte die Erweiterung seines Schlagzeugs als musik-instrumentale Repräsentation einer geografisch bestimmbar Heterogenität des Räumlichen realisiert hatte. Außerdem verwendet Sommer gerade zu Konzerten an Orten auf anderen Kontinenten, da er dieses nicht selbst hinfahren kann, statt seinem erweiterten Schlagzeug, von dortigen Veranstaltern gestellte konventionelle, heute einem weltweit gültigen Standard industrieller Fertigung entsprechende Schlagzeug-Kombinationen als Grundausstattung seines Instrumentariums.

tivation der Weltmusik, indem musikalische Traditionen einander ferner Völker körperlich verknüpft sind.²²

Vor allem durch die hinsichtlich ihrer an den jeweiligen Durchmessern erkennbaren Größe extensive oder reduktive Erweiterung der Becken betrifft diese Transformation des Instrumental-Raumes auch die symbolische Transformation unserer Vorstellung des Räumlichen. War die hörbare Konstitution und Repräsentation unserer Vorstellung einer Homogenität des Räumlichen durch das spezifische Verhältnis der konventionellen Becken und Trommeln eigenen Ausschwingdauern bestimmt, indem die mit diesen produzierten Schlag-Folgen mit dem Wechsel des Hebens und Senkens der Schritt-Folgen eines Schreitenden physisch oder symbolisch fortgespielt einhergingen, so transformiert Sommer durch den Einsatz von Becken mit langen Ausschwingdauern unsere Vorstellung des Räumlichen derart, dass aus der musikalisch realisierten, der Schwerkraft entgegengesetzt wirkenden hebenden Bewegung des Schreitenden eine hörbar schwebende Gestalt wird.²³ Sommer

²² Konstituiert Sommer eine Heterogenität des Instrumental-Raumes, indem er mit seinem erweiterten Schlagzeug eine Heterogenität der Materialien und deren Herkünfte musikalisch einsetzt, entspricht er der avantgardistischen Tradition, programmatisch die Lebenswelt in künstlerische Werke zu integrieren. So wie kubistische und dadaistische Künstler, die ansonsten durch konventionellerweise verwendete Materialien konstituierte Homogenität ihrer Bilder fragmentierten, indem sie Fundstücke integrierten – die entsprechenden Begriffe ‚papier colle‘ und ‚collage‘ verweisen bekanntermaßen auf künstlerische Strategien zur sichtbaren Konstitution und Repräsentation einer Heterogenität des Räumlichen –, sammelt auch Sommer in Bezug auf die Homogenität eines konventionellen Schlagzeugs fremde Materialien. Diese können hinsichtlich ihrer Herkunft nahe an seinem Wohnort liegen, werden aber als Bestandteil seines erweiterten Schlagzeugs in der Nähe von aus fernen Ländern stammenden Dingen hörbar aktiviert.

²³ 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!

macht aus dem traditionell nicht nur sichtbar, sondern auch hörbar als ‚Schreit-Zeug‘ eingesetzten Schlagzeug ein ‚Schweb-Zeug‘.

Nimmt man einen Zusammenhang von künstlerischer und lebensweltlicher Konstitution und Repräsentation unserer Vorstellung des Räumlichen an – und ich bin überzeugt, dass Künstler lebensweltlich existieren, zumal in künstlerischen Werken durchaus Phänomene vorgestellt werden, die wir mit Phänomenen unserer lebensweltlichen Erfahrung identifizieren –, so entspricht die spezifische Konstitution musikalischer Räume – hier von Sommer integriert realisierter Instrumental- und Symbol-Raum – wie etwa die spezifische Konstitution architektonischer Räume unserer lebensweltlichen Erfahrung, die Vorstellung des Räumlichen betreffend.²⁴

²⁴ Wie immer, ist auch dieser Zusammenhang systematisch hinreichend erklärt, ohne historische Bezüge – deren konkrete Wirkweise ich abgeneigt bin, monokausal pauschalisierend zu beschreiben – auszuschließen: Wie alle Zeitgenossen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war Walter Gropius durch die lebensweltliche Erfahrung der von Hugo Junkers spezifisch konstituierten, deshalb vorübergehend von der Erdanziehungskraft lösbaren Räume beeindruckt – in Dessau wirkten diese bekanntermaßen motivierend auf die von Gropius realisierte spezifische Konstitution seiner sichtbar fix am Boden haftenden, sichtbar schwebend wirkenden architektonischen Räume. Wie alle Zeitgenossen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts war Günter Sommer durch die lebensweltliche Erfahrung des mit Juri Gargarin besetzten, von sowjetischen Ingenieuren spezifisch konstituierten, deshalb gänzlich von der Erdanziehungskraft lösbaren Raumes beeindruckt – es ist zu vermuten, dass dieser auf die von Sommer, im Propagandaterritorium der Sowjetunion lebend, realisierte spezifische Konstitution seiner sichtbar fix am Boden haftenden, hörbar schwebend wirkenden musikalischen Räume eingewirkt haben. Die Entwicklung von Mitteln zur künstlerischen Konstitution und Repräsentation einer Vorstellung des Räumlichen, wie sie lebensweltlich allgemein als bekannt angenommen werden kann, dauert jahrelang. Zur Annäherung an dieses Verhältnis seien folgende Daten erwähnt: Hugo Junkers stellte bekanntlich 1915 sein erstes so genanntes Ganzmetallflugzeug *J 1*, Gropius sein *Bauhaus* mit so genannter Glasvorhangfassade 1926 vor; mit Juri Gargarin verließ bekanntlich 1961 das erste Menschen besetzte, so genannte Raumschiff *Wostok 1* die Erde, während Sommer 1973 einen ersten Gong einsetzte.

Indem Sommer die Erweiterung seines Schlagzeugs um Becken mit langen Ausschwingdauern nicht aus seiner Praxis der Produktion regelmäßiger, sondern unregelmäßiger, dynamisierter Schlag-Folgen heraus entwickelt, entspricht die von ihm musikalisch realisierte Transformation des Schlagzeugs zum ‚Schweb-Zeug‘, die Transformation des Schlagzeugs als ‚Schreit-Zeug‘ zum ‚Fahr-Zeug‘ voraussetzend, unserer lebensweltlichen Erfahrung, der lebensweltlich realisierten Transformation unserer Wahrnehmung des Räumlichen – um noch einmal die erkenntnistheoretische Prämisse zu nennen: unsere Vorstellung des Räumlichen existiert nicht, das Räumliche existiert für uns nicht jenseits der Wahrnehmung –, derzufolge ‚Fahr-Zeuge‘ mit hoher Geschwindigkeit, kaum Schreitende zu ‚Schweb-Zeugen‘ werden.²⁵

(Nebenbei bemerkt steigert Sommer durch den Einsatz von lange ausschwingenden Klang-Körpern die Komplexität und damit die Heterogenität der hörbaren Strukturen, indem er verschiedene hörbare Ereignisse gleichzeitig statt nacheinander spielen kann, die konventionellerweise mit einem Schlagzeug produzierte Sukzessivität in eine Simultanität überführt. Nicht zufällig wurde die den sich hörbar durchdringenden Ereignissen entsprechende, von den kubistischen Malern durch multi-perspektivische Konzeption realisierte Durchdringung der Formen, der sichtbar definierten Räume, bekanntermaßen auch als Simultanismus bezeichnet. Da die von Gropius architektonisch realisierte Konstitution und Repräsentation einer Heterogenität des Räumlichen mit dieser simultanistisch bezeichnbaren Strategie der Durchdringung der Formen verknüpft ist und seine dementsprechend gebaute Asymmetrie nicht nur horizontal – etwa das durch die transparenten Wände realisierte Ineinandergreifen von Innen und Außen –, sondern vertikal, der Erdan-

²⁵ Ich meine den Zusammenhang von Konstruktion und Funktion, der mit so genannten Flugzeugen realisiert ist.

ziehungskraft entgegen, – die Gleichzeitigkeit des architektonischen Anblicks von vorne und oben schien ihm das Flugzeug zu diktieren – wirkt, sind beide Aspekte, der Aspekt des Schwebens und der Aspekt simultanistischer Durchdringung, wie sie Sommer musikalisch sowohl als auch durch den Einsatz von Becken mit langen Ausschwingdauern realisiert, als Aspekte einer ästhetisch allgemeinen Strategie zur Transformation des Räumlichen erkennbar.

Dabei ist besonders bemerkenswert, dass die von Sommer durch die Vielfalt der Formen, Größen und Materialien realisierte sichtbare Heterogenität, diese mit der von mir als intensiv bis zweifach extensiv bezeichnete Erweiterung seines Schlagzeugs realisierte Transformation des Instrumental-Raumes, einschließlich der revolutionären Positionierung dieser Klang-Körper – etwa Glocken der Becken nach unten – nicht nur eine spielbare Heterogenität der hörbaren Ereignisse schlechthin mit sich bringt, sondern eine gegenseitige Durchdringung dieser Klänge im musikalischen Symbol-Raum mindestens so leicht erscheint wie die bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts realisierte Durchdringung der malerisch und architektonisch realisierten Formen. Dieser multipel-fraktalen Strukturierung des Instrumental-Raumes entsprechend, setzt Sommer viel daran – noch einmal: die Kubisten realisierten, ihrer multiperspektivischen Konzeption folgend, eine malerische Konstitution des Räumlichen so, dass die Dinge gleichzeitig von oben und unten, rechts und links, vorne und hinten sichtbar gemacht wurden und in deren Folge baute Gropius die architektonische Konsequenz einer Gleichzeitigkeit von Innen und Außen –, erweiterte Spielweisen als multipel-fraktale Strategien des Handlungs-Raumes zu realisieren, indem er seine konventionellen Bestandteile unkonventionell verwendet: Becken und Trommeln von vorne und hinten, von oben und unten schlägt und beide Seiten der Schlagkörper zur hörbaren Aktivierung einsetzt, dies mitunter in so

schneller Folge, dass er tatsächlich den Tatbestand der Gleichzeitigkeit zu erfüllen zu trachten scheint.)

Wurde das als Teil des von Sommer zum ‚Schweb-Zeug‘ transformierten Schlagzeugs verwendete Becken mit langen Ausschwingdauern noch angeschlagen, so geht mit der als Fragmentierung seiner fixen Schlagzeug-Kombination sichtbar werdenden Transformation des Instrumental-Raums eine weitere Transformation des Handlungs-Raums und die Radikalisierung einer seiner Strategien zur Transformation des Symbol-Raums einher. Durch die mit einem einzelnen Stand-Körper von seiner fixen Schlagzeug-Kombination entfernt realisierte Positionierung eines einzelnen Beckens erweitert Sommer seinen Handlungs-Raum nicht nur derart fragmentierend, dass er neben seiner fixen, sitzenderweise eingenommen Position vor seiner fix positionierten Schlagzeug-Kombination auch jenseits dieser Körper hörbar aktiviert, entsprechend der extensiven Erweiterung seines Instrumental-Raums im Bühnen-Raum eine andere Position bezieht, sondern überführt die konventionellerweise vertikale Ausrichtung einer zur hörbaren Aktivierung von Klang-Körpern realisierten Handlung in eine horizontale. Diese durch Erweiterung der Schlag-Körper realisierte Transformation des einst mit ‚Schlag-Zeug‘, nun mit ‚Streich-Zeug‘ konstituierten Handlungs-Raums wirkt sich zugleich, die Transformation des ‚Schlag-Zeugs‘ zum ‚Schweb-Zeug‘ radikalierend, auch hörbar aus, da mit dem Streichen eines Beckens die schwebende Wirkung des Klangs eines angeschlagenen Beckens mit langer Ausschwingdauer, diese wie dauerhaft verlängert, spielerisch anhaltbar und damit gesteigert wird.

Mit der Erweiterung der Schlag-Körper radikalisiert Sommer nicht nur seine Konstitution des Schlagzeugs als ‚Schweb-Zeug‘ hörbar, sondern realisiert diesen Transformationsprozess auch sichtbar. Mit dem Einsatz einer Feder-Schar als vervielfältigt, gelöst und in Bezug auf ihr Gewicht reduktiv

erweiterte Schlägel wird der Instrumental-Raum schwebend sichtbar. Auch die durch Transformation des Instrumental-Raums und des Handlungs-Raumes zunächst als schwebend hörbare Transformation, die Transformation des Symbol-Raumes, wird dadurch radikalisiert, dass mit den die Klang-Körper berührenden Federn die zur musikalischen Konstitution und Repräsentation der Vorstellung einer Homogenität des Räumlichen produzierten Schlag-Folgen auch hörbar aufgehoben sind. Dabei bezieht Sommer die mit dieser theatralischen Erweiterung seines Schlagzeugs inszenierte Transformation der Vorstellung des Räumlichen auf Bestandteile einer konventionellen Schlagzeug-Kombination zurück, indem einige Federn auch auf einer Kleinen Trommel liegen bleiben.

(4) Die von Sommer realisierte musikalische Transformation des Räumlichen ist nicht nur in Bezug auf die Konstitution einer Heterogenität etwa des Gewichts, der Formen und der Herkunft für die fixe Schlagzeug-Kombination, wie er sie intensiv erweitert hat, sicht-, hör- und erzählbar, sondern betrifft auch die extensiven Erweiterungen, die nicht nur mit einer Transformation des Symbol- und Instrumental-Raums, sondern mit der Erweiterung seines Handlungs-Raumes jenseits der konventionellerweise fixen Position an der konventionellerweise fix positionierten Schlagzeug-Kombination einhergehen.

Abgesehen davon, dass Sommer jenseits seiner fix positionierten konventionellen Schlagzeug-Kombination andere Schlagzeug-Kombinationen und einzelne Klang-Körper fix positioniert und mit dieser Fragmentierung des Instrumental-Raumes auch eine Fragmentierung des Handlungs-Raumes einhergeht und beide zugleich als Fragmentierung des Symbol-Raums hörbar sind – wie Sommers Perspektive als im Aufführungs-Raum an verschiedenen Positionen hörbar Handelnder wechselt, wechselt auch die hörbare Struk-

tur der von Position zu Position mit verschiedenen Instrumenten realisierten Musik abrupt (mit der triadischen Differenzierung des ‚Raums‘ als Handlungs-Raum, Symbol-Raum und Instrumental-Raum kann man sagen: Sommer wechselt nicht nur die Position im Aufführungs-Raum, sondern gelangt mit dem Wechsel von einem Instrument zum anderen, mit hörbarer Wirkung auf die Konstitution des symbolischen Raumes, von einem Raum zum andern) –, wird die Mobilität des Musikers auch als Mobilisierung der Instrumente sichtbar und hörbar. Die durch die Mobilisierung des Instrumental-Raumes sichtbar werdende Dynamisierung des Handlungs-Raumes realisiert Sommer zunächst mit einem konventionellen Bestandteil seines Schlagzeugs. Das Becken ist zunächst fix positioniert, horizontal ausgerichtet; Sommers Transformation des konventionellerweise so definierten Instrumental-Raums wird sichtbar in einer vertikalen Ausrichtung des Beckens. Mit der Lösung des Beckens von der fix installierten Position und dessen losen Positionierung auf der Membran einer fix positionierten Trommel ist zugleich die Transformation der Ausrichtung nun einfach revolutionär realisiert. Bereits an dieser Stelle des als Mobilisierung sichtbaren Transformationsprozesses des Beckens ist dessen konventionellerweise hörbar hebende Qualität sowohl durch den hörbar wirkenden Resonanzraum der Trommel als auch durch eine den Instrumental-Raum selbst betreffende Transformation – die Stärke der Metall-Scheibe ist extensiv erweitert – als Verlängerung der Ausschwingdauer hörbar schwebend erweitert. Diese durch die lange Ausschwingdauer hörbar realisierte schwebende Qualität des Beckens erreicht ihre Maximierung mit dessen Positionierung, um weitere 90° gedreht, hinter dem Rücken des konventionellerweise sitzend fix positionierten Schlagzeugs. Zur Produktion einer, nach einer weiteren Transformation des vom Becken definierten Instrumental-Raums selbst – der Durchmesser der Metall-Scheibe ist extensiv er-

weitert –, nun als unüberhörbar schwebend möglich zu machenden Gestalt, hat dieser sich bereits umgedreht und erhoben. Sich nicht nur von seinem Sitz, sondern sich gänzlich von der Nähe der konventionellerweise fix positionierten Schlagzeug-Kombination lösend, hält er das schwebende Gestalten hörbar machende Becken lose mit einem Trageband in der Hand und gelangt, nun selbst mobilisiert²⁶ – dadurch, dass er selbst mitunter, den Instrumental-Raum reduktiv erweiternd, als Klang- und Schlag-Körper hörbar auftritt, scheint die charakteristische Klanglichkeit, die schwebende Qualität des mit diesem speziell erweiterten Instrumentarium als Musik realisierten Symbol-Raums auf den den Handlungs-Raum bestimmenden Akteur selbst übergegangen zu sein –, an jene fixe Stelle, wo er den anhaltend schwebenden Zustand hörbar macht. Das dafür eingesetzte Becken ist nach 4 Drehungen um 90° nur scheinbar wieder konventionell, offensichtlich jedoch zweifach revolutionär horizontal ausgerichtet. Dabei hält Sommer selbst an dieser Stelle inne, wie an anderen fix positionierten Schlagzeug-Kombinationen und einzelnen Klang-Körpern jenseits seiner fix positionierten konventionellen Schlagzeug-Kombination auch. Da er nachgewiesenermaßen für die Klang-Körper-Bestandteile dieser von mir als dreifach extensiv bezeichnete Erweiterung vorzugsweise Objekte mit im Vergleich zu den extensiven Erweiterungen I und II kurzen Ausschwingdauern verwendet, entspricht auch hier die spezifische Qualität des Symbol-Raums

²⁶ Jener von ihm in seinem Gutachten zu dieser von mir am 31. Oktober 2011 als Dissertation eingereichten Schrift realisierten Bemerkung Sebastian Klotz' folgend, ich hätte die „Instrumente [...] ernst genommen [...] [und] daraufhin beschrieben [...], wie sie [...] Sommers Spiel [...] gleichsam kalibrierten“ (Lies vgl. Datei SOFPRDDLFA: Gutachten zum Dissertationsprojekt von Sebastian Klotz (20120312) 3!), könnte ich dies für den gerade beschriebenen Moment meiner Systematik der Erweiterungen von Instrumentarium und Spielweisen konkretisieren und prägnanterweise eine Redewendung aufgreifend schreiben: Dieses Schlagzeug haut den Schlagzeuger vom Hocker!

der spezifischen Qualität des als multi-stationär bezeichnbaren Instrumental- und Handlungs-Raumes. Der sonst mit hörbarer Fliehkraft mobilisierte Sommer verweilt temporär an den durch auditiv gravitationsfreundliche, der Schwerkraft hörbar zugeneigten Instrumenten definierten Stationen eines dynamisierten Schlagzeugers.

(Die mit den durch die dort positionierten Instrumente mit kurzen Ausschwingdauern produzierbaren Schlag-Folgen erweitert Sommer dabei melodisch, indem er an diesen Stellen im Aufführungs-Raum vor allem solche Klang-Körper verwendet, mit denen er die im Symbol-Raum horizontal ausgerichtete, linear-metrisch strukturierbare Funktion mit der im Symbol-Raum vertikal ausgerichteten, linear-metrisch strukturierten Funktion koppelt und entsprechend der chromatischen Totalen hinsichtlich ihrer Höhe regelmäßig differenzierte Ton-Folgen schlagend aktivieren kann. Der Wechsel seiner Positionierung im Handlungs-Raum ist damit zugleich ein Wechsel seiner Positionierung im symbolischen Raum. Die physische Distanzierung von der konventionellen Schlagzeug-Kombination geht einher mit einer symbolischen Distanzierung von der traditionellerweise mit dieser instrumental-räumlich gewährleisteten, rhythmischen Funktion. (Sommer scheint nicht nur im physischen Raum, sondern auch im symbolischen Raum, dort von einer Ordinate zur anderen geschwebt zu sein.) Die Transformation des Handlungs-Raumes, des Instrumental-Raumes und des Symbol-Raumes sind miteinander verknüpft – in dieser Konsistenz finde ich meine These einer musikalisch realisierbaren Transformation des Räumlichen bestätigt.)

Mit der zugleich als vervielfältigende Erweiterung wirksam werdende Transformation musik-instrumentaler Metalle von einem Kreis zu vielen Kugeln setzt Sommer für einen Jazz-Schlagzeuger unkonventionelle Klang-Körper ein, die als Schellen eine Tradition haben, die beschleunigt durch den physischen Raum bewegte Körper von Lebewesen hörbar zu

machen. Konventionellerweise fix an die dynamisierten Leiber geknüpft,²⁷ erweitert Sommer die als Mobilisierung der Klang-Körper realisierte Dynamisierung des Instrumental-Raumes, indem er die Schellen nicht nur lose an seinem eigenen, im physischen Raum dynamisierten Körper hält, sondern sie von seinem Körper ablösend über die Bühne, durch den Aufführungs-Raum wirft. Damit realisiert er eine Dynamisierung des Instrumental-Raumes jenseits der von ihm realisierten Bewegung, die konventionellerweise hörbare Verknüpfung zwischen Instrumental-Raum und Handlungs-Raum des Musikers fragmentierend.

Auch die eine Dynamisierung des Instrumental- und Handlungs-Raumes betreffende Mobilisierung der Klang-Körper bezieht er wieder auf die konventionelle Schlagzeug-Kombination zurück: Seine von ihm mobil statt Schlag-Instrumente verwendeten Blas-Instrumente nutzt er zur Produktion von Ton-Folgen. Die nachgewiesenermaßen vor allem im unbegleiteten Solo-Spiel zur Geltung kommende multi-instrumentale Erweiterung realisiert Sommer, in Bezug auf die traditionelle Struktur des Symbol-Raums als im Ensemble melodisch und harmonisch durch regelmäßige Ton-Folgen sowie rhythmisch durch regelmäßige Schlag-Folgen konstituierte und repräsentierte Vorstellung einer Homogenität des Räumlichen, multi-funktional. Entsprechend des von ihm so erweitert realisierbaren Symbol-Raumes erweitert er auch den Handlungs-Raum, indem er im Aufführungs-Raum konventionellerweise von Blas-Instrumentalisten besetzte Positionen einnimmt. Darüber hinaus gelangt Sommer mit Blas-Instrumenten mobilisiert bis zu von ihm sonst nicht gespielten Instrumenten, die er indirekt, deren Resonanzraum für die von ihm geblasenen Töne nutzend, aktiviert. Der vom Schlag- zum Blas-Zeuger

²⁷ Günter Sommer: „Die werden bei den Pferden um den Hals gehängt. Aber umgehängt hab' ich sie nie.“ Höre vgl. Datei SOSGIFDAA: Audio NSEIVBnd-Ld-Schll ESK 1 (WH20101112); siehe und höre vgl. Datei SOSGIFDFVA: Video NSEIVBnd-Ld-Schll ESK (WH20101112)!

transformierte Sommer realisiert bei Erweiterung des Handlungs-, Instrumental- und Symbol-Raums hörbar eine linear-metrische Struktur, mit der die Bläser im traditionellen Jazz die Vorstellung einer Homogenität des Räumlichen musikalisch konstituierten und repräsentierten. Tatsächlich gelangt Sommer bei der Erweiterung seines Schlagzeugs und seiner Spielweisen, Blas-Instrumente zur hörbaren linear-metrischen Strukturierung der Musik verwendend, wieder an seine fixe Schlagzeug-Kombination, an der er die unkonventionellerweise vom Schlagzeuger produzierten regelmäßigen Ton-Folgen zugleich mit den konventionellerweise vom Schlagzeuger produzierten regelmäßigen Schlag-Folgen realisiert.

(Indem Sommer an seiner fixen Schlagzeug-Kombination mit konventionellen Bestandteilen sitzt und dort etwa die Mund-Harmonika gar nicht als eigenwertiges Blas-Instrument verwendet, sondern mit dieser primär die melodische bzw. harmonische – es handelt sich um ein Minimum: zwei einander folgende Töne bzw. tonale Zusammenklänge, Akkorde – Erweiterung von Schlag-Folgen realisiert, könnte man einen Aspekt der mit der Dynamisierung des Handlungs-Raums – man könnte schreiben: die Position des Spielers fluktuiert²⁸ – verknüpften Dynamisierung des In-

²⁸ Tatsächlich steht die mit der Erweiterung seines Schlagzeugs und dessen Spielweisen realisierte fluktuierende Position Günter Sommers nicht nur im systematischen Zusammenhang – diesen kann man dann durch die Verwendung entsprechender Begriffe prägnant beschreiben –, sondern auch im historischen Zusammenhang mit jenen Phänomenen der so genannten Bildenden Kunst im 20. Jahrhundert, die unter dem Begriff ‚Fluxus‘ bekannt sind. Es fluktuieren nicht nur die Positionen des Schlagzeugers im Free Jazz, sondern die Handlungs-Räume von Musikern und Künstlern überhaupt. Viel näher – hinsichtlich des durch biografische Berührungspunkte realisierten historischen Bezugs – an Sommer, dem auch stimmlich hörbaren Schlagzeuger, als der röhrend hörbar gestaltende Joseph Beuys ist Nam Jun-Paik, dessen als Bildender Künstler realisierte Transformation eines mit seiner Tastatur die Tradition des linear-metrischen Prinzips der musikalischen Strukturierung so prägnant sichtbar machenden Klaviers. Mit Peter Brötzmann spielte Sommer nicht mit einem Saxophonisten auf derselben Bühne,

strumental-Raums auch folgendermaßen prägnant beschreiben: die Klangfarbe²⁹ wird mobil.³⁰

sondern bestimmte leibhaftig neben diesem zentralen Akteur des Free Jazz, der bekanntlich Paiks fluktuierende Gestaltung einst als Assistent mitproduzierte (Lies vgl. Klopotek: *HTDI3!*), seine eigene Position neu, indem jener nun eine hörbare Gestaltung realisierte, die Sommer offensichtlich dazu anregte, die von ihm verwendete fixe Schlagzeug-Kombination zu verlassen und neben dem Bläser Schlag-Folgen oder, seine Position nicht nur im Handlungs-Raum, sondern auch im Symbol-Raum wechselnd, ebenfalls mit einem Blas-Instrument, Ton-Folgen herzustellen. Ist, durch Brötzmann persönlich vermittelt, der Fluxus auf der von Sommer hör- und sichtbar genutzten Bühne präsent, wirkt dieser durch eine von Brötzmann malerisch konstituierte und repräsentierte Vorstellung einer fragmentierten Räumlichkeit während meiner Forschungsprojektdauer an Sommers Küchentisch sichtbar: das Bild zeigt als aus zwei Bildern bestehendes Doppel zum einen zwei Baumstämme ohne deren Schatten, zum anderen, diese Schatten ohne Baumstämme (Siehe vgl. Dateien SOSGSBKDFA: Foto Brötzmann-Bild Bäume (WH20061202), Foto Küchentisch (WH20061202)!) – die lebensweltlich traditionell als Einheit erfahrene Räumlichkeit ist vervielfältigt, gebrochen, malerisch multipel-fraktal gestaltet. Die für mein Forschungsprojekt relevanten Aspekte der Zusammenhänge von Fluxus und Dada sowie von Sommer und Dada beschreibe und dokumentiere ich im I. Hauptteil.

²⁹ Ich kann an dieser Stelle nicht reformulieren, inwiefern die ‚Klangfarbe‘ als zentraler musikalischer Parameter ins Verhältnis zu ‚Melodie‘, ‚Harmonie‘ und ‚Rhythmus‘ gesetzt werden kann. Ich versuche nur einen Aspekt des Begriffs anzudeuten, der mein in dieser Zusammenfassung des 1. Kapitels angedeutetes Interesse am Räumlichen in der Musik berührt: Die Verwendung des Begriffs der ‚Farbe‘ als Bestandteil des Begriffs der ‚Klangfarbe‘ könnte hier als bloße Metaphorik wissenschaftlich für unnötig bewertet werden – ich hatte mir vorgenommen, für mein nicht als Beitrag zur Synästhesieforschung zu verstehendes Projekt die metaphorische Verwendung zentraler raumtheoretischer Begriffe zu vermeiden. Die ‚Farbe‘ ist meiner Überzeugung nach ein zentraler Begriff der Malerei und damit jener Kunst, der traditionell eine Raum bildende Qualität zuerkannt ist. Wenn aufgrund einer präsenten Tradition der spezifischen Verwendung eines bestimmten Instrumentes diesem eine spezifische klangliche Qualität als charakteristisch zugeschrieben wird, dann gilt oft, dass dieser spezifische Klang die ‚Farbe‘ eines bestimmten Instrumentes sei. (Kann eine bestimmte Farbe in der Malerei spezifisch und unabhängig von dem mit dieser verknüpften Objekt benannt werden, so ist mir eine eigene, von der Begrifflichkeit des Instrumentariums unabhängige Begrifflichkeit musikalischer ‚Farben‘ nicht bekannt.) So wie wir die traditionelle, auch unsere Vorstellung der Homogenität des Räumlichen bestimmende Identität der Dinge und Farben lebensweltlich verhandeln – im 20. Jahrhundert etwa mit Chemie auflösen – und die Maler künstlerisch fragmentieren, bestimmen auch krea-

tive Musiker das Verhältnis der Dinge zu ihren hörbaren ‚Farben‘, bestimmen mit ihren Instrumenten die mit diesen produzierbaren Klänge und mit den produzierten Klängen die Instrumente neu.

³⁰ Einen bekannten Aspekt der Entwicklung der Malerei im 20. Jahrhundert beschreibe ich als Aspekt einer entsprechend malerisch realisierten Transformation des Räumlichen. Nicht nur die Lösung der Farbe vom Objekt wird malerisch konstituiert und repräsentiert, die Dissoziation der Farbe von dem ehemals mit ihr verbundenen Gegenstand wird dementsprechend auch als assoziationsbereite Mobilisierung sichtbar realisiert.

Deuteten Kurt Blaukopf und Christian Kaden ihre Ideen zum Räumlichen in der Musik, indem sie auf bildkünstlerische Werke der Renaissance und in diesem Zusammenhang gar auf eine antike Ästhetik als Lehre von bestimmten Proportionen Bezug nahmen – selbstverständlich ist bei der Deutung von musikalisch konstituierten Repräsentationen unserer Vorstellung einer Homogenität des Räumlichen die Bezugnahme auf malerisch oder architektonisch konstituierten Repräsentationen unserer Vorstellung einer Homogenität des Räumlichen legitim –, kann ich, mit den im 20. Jahrhundert als Avantgarde inszenierten Revolutionen künstlerischer Gestaltung vertraut, ebenso gut für die Erforschung von musikalisch konstituierten Repräsentationen unserer Vorstellungen einer Heterogenität des Räumlichen auf malerisch oder fotografisch konstituierte Repräsentationen unserer Vorstellung einer Heterogenität des Räumlichen Bezug nehmen.

Während meiner Forschungsprojektdauer, am 2. März 2008, fällt mir in einer im Leipziger MUSEUM FÜR BILDENDE KÜNSTE realisierten Ausstellung (Lies und siehe vgl. Schmid: GS!) mit von Gunter Sachs zur Verfügung gestellten Objekten an Exemplaren einer für ihn typischen Serien Andy Warhols auf, dass dieser noch als zentraler Akteur der Pop Art in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die von den expressionistischen Malern Anfang des 20. Jahrhunderts realisierte Verselbständigung der Farben und den Dingen formt. Warhols Porträt von Gunter Sachs zeigt dessen Haupt der Form nach fotografisch konstituiert, mit einem Druckverfahren vervielfältigt typisiert und als Serie farblich variiert. Die von den Expressionisten erkämpfte Befreiung der Farbe als Lösung dieser von den diese traditionellerweise tragenden Objekten ist bei Warhol als Beziehungslosigkeit zwischen dem repräsentierten Ding und den Farben gänzlich perfektioniert und professionalisiert. Ohne hier weitere Zusammenhänge zwischen der Pop Art, dem Kubismus, den Bauten von Walter Gropius und dem Dadaismus anzudeuten – dieser ganze Komplex meiner Beschreibungen und Deutungen malerischer und architektonischer Konstitution, Repräsentation und Transformation und der damit entwickelten Aspekten zur raumtheoretischen Beschreibung und Deutung hörbarer Gestaltung ist, wie bereits erwähnt, in einem Kapitel des I. Hauptteils meines Forschungsprojektschrift positioniert – nutze ich diese Stelle, um zu beschreiben, wie die durch die expressionistischen Maler von den Dingen dissoziierte Farbe in der benannten Ausstellung weiter als verselbständigt und mobilisiert sichtbar gemacht wurde. Nannten sich einige Expressionisten als Ensemble *D i e B l a u-*

Sommer rhythmisiert weniger das Blasen der Mund-Harmonika in Kongruenz zu seinem Trommel-Spiel, vielmehr melodisiert bzw. harmonisiert er damit sein Schlagzeug. Das so von Sommer fix an seiner fix positionierten Schlagzeug-Kombination eingesetzte Blas-Instrument verwendet er nicht als anderes, eigenwertiges Instrument, er ist kaum ein Schlagzeuger, der sozusagen zur Abwechslung ein Melodie-Instrument spielt – nichtsdestotrotz: auch das kommt vor –, sondern ein Schlagzeuger, der sein Schlag-Instrument ins Melodische bzw. Harmonische erweitert, traditionell als Melodie- bzw. Harmonie-Instrumente verwendete Objekte in sein Schlagzeug-Spiel integriert. Indem ihn die Mund-Harmonika praktisch nicht als ganzes, durch deren Tradition bestimmtes Instrument interessiert, er sie vielmehr auf Grund ihrer so genannten Klangfarbe verwendet, lässt er das

e n R e i t e r so ist Gunter Sachs Foto-Serie *Die Farbe Blau* nichts weniger als eine Inszenierung der Mobilität der Farbe in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Direkt neben Yves Kleins *Monochrome Bleu* – 1960 hatte sich das Blau gänzlich verselbständigt, als monochromes Bild von den Dingen befreit; in einem so genannten Farbfeld sind die Formen weitgehend suspendiert – ist zu sehen, wie blaue Farbe, die Farbe Blau auf ansonsten in einem völlig weißen Raum befindliche Dinge geworfen wird. Dass es sich bei Sachs um die Farbe Blau handelt, zeigt das Traditionsbewusstsein des Sammlers und Kunstkenner, dass es sich um junge nackte Frauen zeigt den ‚spleen‘ des als ‚playboy‘ Verschiedenen. Es ist aber neben diesen an die Bestimmung des Künstlersubjekts geknüpfte Bestimmungen der Farb- und Objektwahl klar, dass im 20. Jahrhundert alles Blau sein kann, nicht nur der wolkenlose Himmel oder die Blaue Blume oder das Meer, nicht nur Pferde. So wie es im Allgemeinen egal ist, welche Farbe mobilisiert wird, so indifferent ist die Wahl der Objekte auf die sie trifft.

Noch eine Bemerkung zu dem von Sachs in der damaligen Ausstellung gleich benachbart gezeigten Audo-Video *Happening In Weiss*: Hatte er gezeigt, wie die Farbe gelöst von den Dingen mobil geworden ist, inszeniert er nun, wie die Dinge scheinbar schweben. Er inszeniert die Befreiung menschlicher Körper von ihrer physischen Bedingtheit, ihre Lösung von der Schwerkraft – der Audio-Kommentar bestätigt diese sichtbare Qualität der räumlichen Gestaltung mit folgenden Worten hörbar: „Es ist, als würden sie niemals fallen, sondern schweben und sich endlos drehen.“ Wie also die Physis der Dinge nicht mehr ihre Farbe bestimmt, so auch nicht mehr ihr Gewicht. Sachs’ Skifahrer bei St. Moritz sieht man wie Flugzeuge durch die Sonne gleiten.

Schlagzeug wie eine Mund-Harmonika klingen. (Die Instrumente werden nicht mehr als solche verhandelt, werden nicht ausschließlich durch sich selbst definiert, sondern durch andere; sie verhalten sich tendenziell indifferent zu einander.) Erhebt sich Sommer, die Mund-Harmonika weiterspielend und verlässt seine fixe Position, mobilisiert er weniger ein bestimmtes Instrument, sondern löst vielmehr eine bestimmte Qualität des Klangs, den er mit seinen erweiterten Schlag-Folgen zuvor verknüpft produziert hat, von diesen und realisiert dabei die Mobilisierung des Klangs. Diese als dekonstruktivistische Aktion begreifbare Strategie der Dissoziation von Klang und Instrument wird deutlicher erkennbar, wenn man beobachtet, dass Sommer neben der Mund-Harmonika etwa eine Schalmel verwendet. Damit realisiert er sowohl die Assoziation des Klangs der für die Realisierung von Schlag-Folgen verwendeten Trommel-Membranen mit dem Klang von Blas-Instrumenten als auch deren Dissoziation variabel.³¹ Zudem kann Sommer mit der

³¹ In die Verhandlung des Verhältnisses der Klänge zu den Instrumenten sind im 20. Jahrhundert mit so genannten Tontechnikern und Toningenieuren – besser: Audio-Techniker, Audio-Ingenieure – auch Akteure der elektronischen Erweiterung der Musik im weiteren Sinne einbezogen, also auch dann, wenn diese zunächst noch mit akustisch funktionierendem Instrumentarium produziert, dann aber mit veröffentlichten Audio-Datenträgern vervielfältigt und bei Konzerten verstärkt wird. Günter Sommer und andere zentrale Akteure des Free Jazz und der Frei Improvisierten Musik haben durch die von ihnen realisierten Erweiterungen der Instrumente und Spielweisen die Verhandlung des Verhältnisses der Klänge und Dinge zueinander bereits akustisch so weit radikalisiert, dass die Funktion etwa des Synthesizers als rein elektronisches Instrument diesen Transformationsprozess fortzusetzen scheint. Liegt die Bedeutung des Synthesizers in der Ablösung des Klanges von einem bestimmten physischen Trägermaterial – jeder beliebige Gegenstand kann zur Aktivierung jedes beliebigen Klanges instrumentalisiert werden –, in seiner völligen Unspezifiziertheit, Indifferenz – er wäre sicherlich das Lieblingsinstrument Georg Simmels gewesen, indem die von ihm am Geld beobachteten Eigenschaften in ein Musik-Instrument ‚eingeflossen‘ zu sein scheinen –, könnte man sagen, dass bereits Sommer und seine Kollegen ihre Instrumente als Synthesizer verwenden. Beim Schlagzeug und bei Sommer sind diese durch bestimmte Erweiterungen realisierte Möglichkeiten, Klänge zu synthetisieren, besonders anschaulich.

Erweiterung seines Schlagzeugs um ein tragbares Bubam-Spiel die mit Trommel-Membranen realisierte Qualität des Klangs ebenso mobilisieren. Sommer trägt hörbar zu instrumental variabler Assoziation bereite, bereits instrumental variabel dissoziierte Klänge umher.)

Führt Sommer die mobil während der sichtbaren Dynamisierung seines Handlungs-Raumes hörbar gewordenen regelmäßigen Ton-Folgen zu konventionellen Bestandteilen seiner fixen Schlagzeug-Kombination zurück, so hat er an dieser mit einer Sirene einen unkonventionellen Bestandteil zur Produktion vertikal dynamisierter Ton-Folgen fix positioniert. Mit der Aktivierung dieses Instrumentes zur melodischen Dynamisierung nimmt er die dort realisierbare rhythmische, d. h. horizontale Dynamisierung auf, die ich bereits als Repräsentation der uns lebensweltlich bekannten Konstitution der Vorstellung einer dynamisierten Räumlichkeit gedeutet habe. Dabei ist tatsächlich auch die mit der Sirene realisierte vertikale Dynamisierung des Symbol-Raums verknüpft mit der lebensweltlich horizontalen Dynamisierung des physischen Raums. Die dynamisierten Ton-Folgen sind verknüpft mit der alltäglich konstituierten und repräsentierten Vorstellung des Räumlichen, nach der diese als ein hörbares Signal für beschleunigte Dinge bekannt sind: entweder man soll sich in Bewegung setzen oder achtgeben auf rapidisiert in Bewegung gesetzte Objekte. Die mit einer Sirene realisierbaren dynamisierten Ton-Folgen sind im Alltag damit ein Signal für die Heterogenität, für Brüche in der Homogenität des von uns bewohnten physischen Raumes.

Von seiner fixen, intensiv erweiterten Schlagzeug-Kombination mit konventionellen Klang-Körper-Bestandteilen aus realisiert Sommer die extensive Erweiterung des Instrumental-Raumes nicht nur als eine so bestimmte horizontale Erweiterung seines Handlungs-Raumes. Er erweitert sein Schlagzeug, den Instrumental- und damit den Handlungs-

Raum auch vertikal, indem er von der Decke des Aufführungs-Raumes herunterhängende Klang-Körper oder solche hörbar aktiviert, die er direkt auf den Boden gelegt hat.

Von seiner fixen intensiv erweiterten Schlagzeug-Kombination mit konventionellen Klang-Körper-Bestandteilen aus erweitert er seinen Handlungs-Raum mit konventionellen Schlag-Körpern – die Holz-Stöcke, mit denen Sommer an einer Schlagzeug-Kombination mit konventionellen Klang-Körper-Bestandteilen eine Dynamisierung des Symbol-Raums realisiert, verwendet Sommer auch zur Dynamisierung seines Handlungs-Raums, indem er mobilisiert den Boden, der ihn noch an den am weitesten entfernten fixen positionierten Klang-Körpern vorbeiführt, und schließlich die Wände, die Innen-Seiten des Aufführungs-Raumes schlägt und diesen selbst, die vierfache extensive Erweiterung seines Schlagzeugs noch einmal extensiv steigernd, zum Instrumental-Raum macht. Mit dieser theatralischen Erweiterung seines Schlagzeugs, die Transformation des Handlungs- und Instrumental-Raums sichtbar realisierend, inszeniert er dekonstruktiv den konventionellerweise durch die linear-metrische Strukturierung des Symbol-Raums hörbar gemachte Vorstellung einer Homogenität des Räumlichen, dessen Vorstellung als ‚container‘.

Im Aufführungs-Raum verbleibend, kann Sommer seine theatralische Erweiterung, seine dekonstruktivistische Gestaltung, weder einen konventionellen Klang-Körper noch einen konventionellen Schlag-Körper verwendend, auf Bestandteile seiner fix positionierten Schlagzeug-Kombination zurückbeziehen, indem er mit der Schneide einer Axt einen Kürbis aktiviert, der auf dem Hocker liegend die Stelle bezeichnet, von der aus konventionellerweise der sitzende Schlagzeuger fix positioniert die Musik als hörbaren Symbol-Raum linear-metrisch strukturiert.

In der Konsequenz seines Bespielens der eine Bühne umgebenden Wände kann Sommer sein Schlagzeug theatralisch

erweiternd den konventionellen Aufführungs-Raumes überhaupt aufheben, seinen Handlungs-Raum über alle bisher ausgewiesenen Maße erweitern, indem er in anderen physischen Räumen deren Singularitäten konstituierende Objekte als Klang-Körper verwendet und somit die Transformation des von ihm realisierten Instrumental-Raums als Konstitution und Repräsentation der Vorstellung einer Heterogenität des Räumlichen radikalisiert.³²

Indem Sommer nicht nur, wie systematisch nachgewiesen, seine radikalen Erweiterungen, konsequente Transformationen des traditionellen Symbol-, Instrumental- und Handlungs-Raum betreffend, auf Bestandteile einer konventionellem Schlagzeug-Kombination zurückführt, sondern, wie genetisch nachgewiesen, bis in meine Forschungsprojektdauer konventionelle Schlagzeug-Kombinationen nutzt, ist es nicht nur legitim, sondern sachlich zutreffend, ihn auf der einen Seite entsprechend den von ihm realisierten, von mir

³² Dabei scheint Günter Sommer ein gewisses Maß an doppelter Heterogenität des Räumlichen auch bereits mit einer Vielfalt an konventionellen Aufführungs-Räumen und konventionellen Schlagzeug-Bestandteilen – ich habe nachgewiesen, dass Sommer mit während meiner Forschungsprojektdauer aktuell und potentiell verwendeten Kleinen und Großen Trommeln signifikant eine instrumental-räumliche Heterogenität konstituiert – zu realisieren.

Dabei wirkt Sommers Einsatz seines erweiterten Schlagzeugs der durch seine rege Konzerttätigkeit auf unterschiedlichen Bühnen aufführungsräumlich realisierten Heterogenität instrumental-räumlich nicht homogenisierend entgegen. Man könnte sich einen Schlagzeuger, vielleicht traditionellen Jazz spielend, vorstellen, der häufig Konzerte an vielen verschiedenen Orten gibt und es dabei durchaus sinnvoll findet, immer das eigene gleiche – etwa um musikalisch einen gewünschten Standard garantieren zu können – oder zumindest immer ein fremdes ähnliches – etwa als logistische Erleichterung vom Veranstalter als standardisierte Schlagzeug-Kombination gestellt – Instrumentarium zu besitzen. Sommer besitzt so viel und so viel verschiedenes Instrumentarium, dass er zu jedem Konzert, an unterschiedlichen Orten, auch andere Objekte zu Gehör und zu Gesicht bringen kann und dies auch in einem Maße Wirklichkeit werden lässt, dass während meiner Forschungsprojektdauer auch ich als Kenner manches Mal überrascht war. Die von ihm instrumental produzierte Heterogenität des Räumlichen entspricht seiner durch Bespielen von hunderten unterschiedlichen Aufführungs-Räumen ausgeprägten Erfahrung.

raumtheoretisch untersuchten Erweiterungen als Fahr-, Schweb-, Streich- und Blas-Zeuger zu begreifen und darzustellen und ihn auf der anderen Seite, wie andere, prominent öffentlich dokumentierte Autoren es entschieden haben zu tun, weiterhin als ‚Schlagzeuger‘ zu bezeichnen.³³ Sommer ist also ein Musiker, der als Schlagzeuger seit der Revolution des Free Jazz mit der Entwicklung der Szene der Zeitgenössischen, Frei Improvisierten Musik die Erweiterung seines Instrumentariums über Schlag-Instrumente hinaus und seiner Spielweisen über das Schlagen hinaus so vorgenommen hat, dass der damit musikalisch realisierte paradigmatische Wechsel von der Konstitution und Repräsentation der Vorstellung einer Homogenität des Räumlichen zur Konstitution und Repräsentation der Vorstellung einer Heterogenität des Räumlichen als Transformationsprozess mit einer Vielzahl von Strategien der Dynamisierung und Fragmentierung bestimmter Aspekte des Symbol-, Instrumental- und Handlungs-Raums analysiert und beschrieben werden kann.

³³ Unter diesen Bedingungen kann man etwa die von Günter Sommer mitunter einzig gespielte, tatsächlich auch blasend aktivierte Okarina sowohl als Blas-Instrument als auch als erweitertes Schlagzeug bezeichnen.

Übersicht der aktualisierten, vollständigen Diskografie
(Stand: August 2013)

- 001 *Modern Jazz Big Band 65;*
Die Frühen Jahre;
Formation 60;
Jazz In Deutschland
(19650122)

- 002 *Manfred Krug Und Die Modern Jazz Big Band 65;*
Die Frühen Jahre;
Anthologie
(19650122)

- 003 *Verzeih, Weil Ich Es Bereu' / Zigeunerballade*
(1966-7)

- 004 *Der Minirock / Nanette*
(1966-7)

- 005 *Wenn Du Traurig Bist / Jeder Tag Mit Dir*
Die Frühen Jahre;
Anthologie;
Amiga A Go-Go
(19670404, 0829)

- 006 *Jazz*
(196709-10)

- 007 *Dann Bist Du Da;*
Amiga A Go-Go
(196907-08)

- 008 *Für Fenz*
(19700129-30)

- 009 *Sok;*
Der Jazz In Deutschland
(19710224, 0314, 0526-27, 1206-07; 19730129, 0903)

- 010 *Retrospektive;
Zum Jazz;
Free Jazz In Der DDR;
Free Jazz Ost
(19720904)*
- 011 *Jazz;
Free Jazz In Der DDR;
Free Jazz Ost
(19721024)*
- 012 *Warte Nicht Auf Beßre Zeiten
(19730108)*
- 013 *The Old Song;
Jazz-Aspekte
(19730717-18)*
- 014 *Number Six
(19740131; 19760219)*
- 015 *Auf Der Elbe Schwimmt Ein Rosa Krokodil;
Der Jazz In Deutschland
(19740305-06)*
- 016 *Synopsis;
Free Jazz In Der DDR;
Jazz – DDR – Fakten;
Free Jazz Ost
(19740422-23)*
- 017 *Ernst-Ludwig Petrowsky;
Jazz – DDR – Fakten
(19740628; 19760319-20; 19770927, 1119)*
- 018 *Live In Mitweida
(19771014)*
- 019 *Dialogy
(19771209)*

- 020 *...Jetzt Geht's Kloß!;*
 Free Jazz In Der DDR;
 ...Jetzt Geht's Kloß & Versäumnisse;
 Free Jazz Ost
 (19780130)
- 021 *Unter Anderem: 'n Tango Für Gitti*
 (19780714)
- 022 *NDR Jazz Workshop '79*
 (19781025)
- 023 *Versäumnisse;*
 ...Jetzt Geht's Kloß & Versäumnisse;
 Solo und Duo 1970-2000
 (19790228)
- 024 *Echos Von Karolinenhof;*
 Ulrich Gumpert Workshop Band;
 Free Jazz In Der DDR;
 Jazz – DDR – Fakten;
 Free Jazz Ost
 (19790301-02, 04)
- 025 *Stary Dobry Cirkus;*
 Good Old Circus;
 Prag-Jamboree 1979
 (19790313-15)
- 026 *Snapshot*
 (19790810-12)
- 027 *Hörmusik;*
 Hörmusiken
 (19790811)
- 028 *Selb-Viert;*
 Free Jazz In Der DDR;
 Free Jazz Ost
 (19791101-02, 04)

- 029 *Touch The Earth;*
Leo Smith – Peter Kowald – Günter Sommer;
Touch The Earth – Break The Shells;
Der Jazz In Deutschland
(19791113-14)
- 030 *You Better Fly Away*
(19791126-30)
- 031 *The Family*
(19800907)
- 032 *Break The Shells;*
Touch The Earth – Break The Shell
(19810129, 0505)
- 033 *Woodstock Am Karpfenteich*
(19810222)
- 034 *Dedication*
(19810609)
- 035 *Peitzer Grand Mit Vieren*
(19810920)
- 036 *Was Macht Ihr Denn?*
(19820321)
- 037 *Pica Pica*
(19820918)
- 038 *Human Rights*
(19820922)
- 039 *Le Grenadier Voltigeur*
(19830314-15)
- 040 *Hormusik Zwei;*
Hörmusiken
(19830717)

- 041 *L'Arlesienne*
(19830718-19)
- 042 *Live At Taktlos*
(19840204-05)
- 043 *Ascenseur Pour Le 28;*
Le Chronatoscaphe
(19840503-04)
- 044 *Percussion Summit*
(19841020)
- 045 *Rencontres...*
(19850302-03)
- 046 *Orpheus '85*
(19850507)
- 047 *Es War Einmal Ein Land*
(19860228, 0603)
- 048 *Verschränkte Konstruktion;*
Free Jazz In Der DDR;
Free Jazz Ost
(19860514-15)
- 049 *The Storming Of The Winter Palace*
(19860518, 19880325)
- 050 *Irene Schweizer – Günter Sommer;*
Portrait
(19870227)
- 051 *Seven Hit Pieces*
(19870327-29)
- 052 *Johannes Bobrowski*
(19870404)
- 053 *Book*
(19871022-25)

- 054 *Die Dunkle Wolke*
(19871102)
- 055 *Jazzorchester Der DDR*
(19880603)
- 056 *Riobec*
(19880617)
- 057 *In East-Berlin*
(19880621)
- 058 *Sächsische Schatulle*
(198809, 199204)
- 059 *Wer Lacht Hier, Hat Gelacht?*
(19880924-25)
- 060 *Reserve*
(19881104)
- 061 *La Voyageur Magnetique*
(19881122)
- 062 *Cordes Sur Ciel*
(19900129-31, 0316-18)
- 063 *Zentralquartett;*
Der Jazz In Deutschland;
This Is Storehouse Music
(19900503-06)
- 064 *Camino Fatal*
(19900816-17)
- 065 *And So On*
(19911005)
- 066 *Cappuccini Klang*
(19920316-18)

- 067 *Markowitz's-Blues;*
Markowitz' Blues
(19920609; 19930202, 0519; 19940301, 1221)
- 068 *Bib*
(19920709, 11)
- 069 *Da Sagte Der Butt*
(19920720)
- 070 *Three Wheels – Four Directions*
(19921009)
- 071 *Concepts*
(19921213-16)
- 072 *Merseburger Begegnung*
(19930622)
- 073 *Tausendundeine Nacht;*
1001 Nacht
(19930114-16, 19940608-10, 1996, 19990503,
20010312-13)
- 074 *Duos*
(19940117-19)
- 075 *Plie*
(19940201)
- 076 *Quartet*
(19940314-15)
- 077 *Eldenaer Jazz Evenings*
(19940701)
- 078 *Smell A Rat*
(19950707-08)
- 079 *Das Wilde Fest*
(19970211-13)

- 080 *Careless Love*
(19970214-16)
- 081 *Aforismoi – Aphorisms*
(19970226-27)
- 082 *11. Und 12. Dresdner Tage Der Zeitgenössischen Musik*
(19981009)
- 083 *Konzert Im Freien*
(20000610-12)
- 084 *Mein Jahrhundert*
(20010514-16)
- 085 *Wokonda*
(20010616)
- 086 *Audiology – 11 Groups Live In Berlin*
(20011101)
- 087 *Between Heaven And Earth*
(20011130, 1201)
- 088 *Suite ‚Vor Der Flut‘*
(20020618)
- 089 *Dal Ngai*
(20021110)
- 090 *1 Schenkel, 1 Dorsch, Sommers Schön Im
Birkenthal/ Anderer Maßnahmen Aufzeichnungen
Nach Feitenbrueden?*
(20030214)
- 091 *Nix But!*
(20030418-20)
- 092 *11 Songs – Aus Teutschen Landen*
(20050422-23)

- 093 *Quartett Komplett*
(20050621)
- 094 *Delphinus & Lyra*
(20050908)
- 095 *2 Trios & 2 Babies*
(20051216)
- 096 *Wisdom In Time*
(20060522-23)
- 097 *Ajax Zum Beispiel*
(20060907)
- 098 *Hic Sunt Leones*
(20070129)
- 099 *Abbara*
(20070526-28)
- 100 *Live In Jerusalem*
(20080701)
- 101 *Das Donnernde Leben*
(20090504-05)
- 102 *Europäischer Jazz 2009*
(20090621)
- 103 *Whispering Eurasia*
(20090706-07)
- 104 *Melting Game*
(20100607-08)
- 105 *La Paloma*
(201010, 201105)
- 106 *Jesper Lovdal – Günter Baby Sommer*
(20110203)

- 107 *Dry Swing – Tandem Spaces*
Peripherduette
(20110320)
- 108 *Songs For Kommeno*
(201103-201204)
- 109 *Dedications*
(20130110-12, 0513)

Bestellen Sie jetzt das ganze Werk!

Oliver Schwerdt

BABY SOMMER XXL! Wie der Schlagzeuger mit dem Free Jazz den Raum bestellt. Die große Monografie zu Günter Sommers Siebzigsten! 5 Bände

BAND 1 Navigation (326 Seiten)
Vollständige Übersicht des geordneten Inhalts
Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen
Verzeichnis der verwendeten Datenträger
Literarische Kommunikations-Dokumente
Literarische Forschungs-Dokumente
(ISBN 978-3-944301-16-7; 99,- €)

BAND 2 Philosophie (359 Seiten)
Vorwort
Vorbemerkungen zur Darstellung
Hauptteil
Nachbemerkungen zum Dargestellten
Nachwort
(ISBN 978-3-944301-17-4; 129,- €)

BAND 3 Diskografie (801 Seiten)
(ISBN 978-3-944301-18-1; 149,- €)

BAND 4 Instrumentografie (672 Seiten)
(ISBN 978-3-944301-19-8; 159,- €)

BAND 5 Observation (Externe Festplatte)
Digitaler Anhang mit
- Literatur-Dateien
- Foto-Dateien
- Audio-Dateien
- Audio-Video-Dateien
(ca. 3000 Dateien, ca. 50 Giga-Byte umfassend)
(ISBN 978-3-944301-20-4; 169,- €)

Ausstattung: Festeinband, Samtbezug

Gesamtpreis: 555,- € (mit Holzschuber)

Erhältlich im Buchhandel: ISBN 978-3-944301-15-0
oder direkt beim Autor: oliverschwerdt@euphorium.de

Kommentare und Einschätzungen zur Gesamtausgabe

WOW !!!

Dr. Wolfram Knauer,
Leiter des JAZZINSTITUTS DARMSTADT

Fantastisch!

Paul Lovens,
Musiker

Eine wirklich umfassende Monographie zu Sommer!

Prof. Dr. Wolfgang Auhagen,
Präsident der GESELLSCHAFT FÜR MUSIKFORSCHUNG

*Die vorliegende, äußerst umfang- und materialreiche Dissertations-schrift trägt raumtheoretische Überlegungen zum Schlagzeug und zum Schlagzeugspiel des Musikers Günter Sommer (*1943) vor. Ausgehend von den Prämissen, (1) dass Sommer die konventionellen Schlagzeugspielweisen gezielt überschreitet und bereichert und (2) dass hierzu ein raumtheoretischer Zugang eine geeignete analytische Ebene erschließt, entwirft der Autor nicht mehr und nicht weniger als Grundzüge einer raumtheoretischen Deutung des Free Jazz, dessen instrumental-materiale Voraussetzungen und spieltechnische Realisierungen er anhand des Instrumentariums von Sommer und des von Sommer praktizierten Spiels akribisch beschreibt und deutet.*

Schwerdt kontextualisiert die befreienden Momente, die im Attribut Free Jazz mitschwingen, im Hinblick auf eine generelle gesellschaftliche Tendenz zur Fragmentierung des Räumlichen und zur Auflösung linear-metrischer Strukturen. Im Laufe der Arbeit wird das materiale Inventar der von Sommer verwendeten Instrumente und Gegenstände konsequent auf die Erweiterung der mit ihnen realisierten raumsymbolischen Handlungen befragt und dahingehend dokumentiert; die Heterogenisierung raumbezogener musikalischer Handlungen wird in akteurszentrierter Sicht (in Bezug auf Sommer und eine Auswahl seiner Kollegen) und in der schrittweisen, chronologischen Entfaltung nachvollzogen. Der Hauptteil bietet eine Chronologie des Free Jazz und der Frei Improvisierten Musik im Hinblick auf die Befreiung von verbindlichen metrischen Vorgaben, die der Autor zugleich als Entfaltung neuer symbolischer Räume diskutiert. Diese Entfaltung ist an eine erweiterte Handhabung des Schlagzeugs und dessen Spielweisen gebunden. Der Autor beleuchtet mithin das Spannungsfeld von konkreter spielerischer Aktion und deren raumsymbolischer Potentiale. In der minutiös geführten, zu weiten Teilen in die äußerst akribischen Fußnoten ausgelagerten Argumentation werden die Voraussetzungen für Sommers Schlagzeugpraxis erkennbar. Zentrale Akteure der nordamerikanischen und europäischen Szene interes-

sierten ihn wegen ihrer Spielfertigkeit und virtuosen Ambitionen. In diesen Kapiteln werden auf der Basis einer enorm detaillierten Expertise des Autors wertvolle Einblicke in die Genese von Spieltechniken und spieltechnischen Überzeugungen einer Musikerpersönlichkeit geboten, die dennoch nie ins Biographische abgleiten und sich nicht zu einer Jazz-Geschichte fügen, sondern die vom Autor konsequent problemorientiert, also in Bezug auf die Heterogenisierung und Dynamisierung des Räumlichen dargestellt werden. Unter diesem Blickwinkel bietet die Dissertationsschrift einen diskussionswürdigen und äußerst originellen Vorstoß, der sich in die lange wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Musik als Zeit- und Raumkunst einordnet.

Die Diskografie und die Instrumentografie stellen eine wissenschaftliche Dokumentation dar, wie sie in vergleichbarer Weise für kaum einen anderen lebenden Musiker vorliegen dürfte. Über die Formularposition ‚Musikalische Verwendung‘ der Instrumentografie läßt sich nachvollziehen, welche Funktion das jeweilige Objekt in der musikalischen Entwicklung Sommers hat und in welchen Spielweisen es verwendet wurde. Hier kommt die spieltechnische Expertise des Autors zum Tragen, die ebenso ausgeprägt einzuschätzen ist wie sein konzeptioneller Anspruch, diese Entwicklungen unter raumtheoretischen Vorzeichen zu betrachten. Es zeichnet die Schrift aus, dass beide Aspekte zusammengeführt werden, es also weder bei einem ambitionierten raumtheoretischen Entwurf noch bei der bloßen Dokumentation des Instrumentariums und seiner Handhabungen bleibt.

Erst unter dem Eindruck dieser beiden, äußerst umfangreichen Bände des Anhangs zeigt sich die kluge, auf die Vernetzung von Argumentation und Materialien zielende Disposition der Dissertationsschrift in ihrer ganzen Konsequenz. Die Anhänge dürften die Basis für die Aufnahme von Sommers Instrumentarium in das Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig im Grassi-Museum werden, sollte es zu einer entsprechenden Vereinbarung kommen. Dadurch würde der wissenschaftliche Anwendungsbezug der vorliegenden Arbeit in sinnvoller Weise bestätigt. Eine damit verbundene Ausstrahlung in die Öffentlichkeit wäre ihr sehr zu wünschen.

Prof. Dr. Sebastian Klotz,
INSTITUT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT der UNIVERSITÄT LEIPZIG

Ich möchte einmal sagen, dass sich keiner außer mir selbst, so gut in meinem Instrumentarium auskennt und dessen Wert einzuschätzen weiß, wie unser frisch gebackener Doktor.

Prof. Günter Sommer,
Musiker

Sommer hat in dem Leipziger Musikwissenschaftler Oliver Schwerdt einen regen Biographen gefunden. Das fünfbändige Werk mit über 2000 Seiten (über 600 allein für das Instrumentarium) heißt ‚Baby Sommer XXL‘. Eine Festschrift zum Siebzigsten am nächsten Sonntag kommt einen Tag danach heraus. Irene Schweizer bedankt sich dort für fürsorgliche Gemüseversorgung der Vegetarierin während einer gemeinsamen Tournee in der fleischversessenen DDR.

Dr. Ulrich Olshausen,
FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG

Oliver Schwerdt (Hrsg.)

NEU!

*Jubelheft für Baby.
Festschrift zum 70. Geburtstag Günter Sommers*



NEU!

Mit 44 Beiträgen von 43 beiträgenden Individuen

Günter Baby Sommer

, der **tätäräische Überfreejazz** (Michael Scheiner)
, das **variable Percussion-Wundertier** (Wolf Biermann)

138 Seiten, 5 Farbabbildungen

EUPH 042

Preis: 24,99 €

Erhältlich im Buchhandel: ISBN 978-3-944301-28-0
oder direkt beim Herausgeber: oliverschwerdt@euphorium.de

Zum Autor



Foto: Christina Groß

Oliver Schwerdt,
geboren 1979 in Eisenach, lebt seit 1999 in Leipzig und wurde dort,
an der UNIVERSITÄT LEIPZIG 2012 promoviert; er arbeitet als
Musik- und Kulturwissenschaftler sowie Musiker, Autor und Verleger,
Konzertveranstalter und -agent, Museums- und Musikpädagoge.

*Die zusammenfassende Broschüre lässt erahnen,
was da wohl an spannenden und komplexen Gedanken
in dem kompletten Werk enthalten sind.
Das Lesen macht auch einfach Lust,
die entsprechende Musik zu hören.*

Jörg Fischer, Musiker