

Kleine Stilkunde des Jazz – Folge 22: World Jazz

Der universelle Groove

Als der Free Jazz den 32-Takte-Song suspendierte, entdeckten Jazz-Musiker überall auf der Welt neue Formen und Sounds und erfanden den **World Jazz**. Die Weltmusik-Szene von heute nahm ihren Anfang bei John Coltrane und Don Cherry. Von Hans-Jürgen Schaal.

Eine Art Weltmusik war der Jazz immer schon: ein kreolischer Cocktail-Mix aus europäischen, afrikanischen, nord- und lateinamerikanischen Elementen. Wer will, findet im frühen Jazz Spuren schottischer Folk Songs, deutscher Blasmusik, französischer Quadrillen, westafrikanischer Ritualgesänge, protestantischer Kirchenlieder, italienischer Oper, des Plantagen-Blues oder karibischer Tänze. Es gibt sogar Jazz-Forscher, die auf den besonderen Einfluss spanischer Pasodoble-Orchester, indianischer Stammeszeremonien oder chinesischer Marimbamusik hinweisen. Und der Jazz blieb immer offen für neue Anregungen, die er wie ein Schwamm aufzog: Jelly Roll Morton brachte den „spanischen Hauch“ herein, Paul Whiteman die europäische Klassik,

Mario Bauza die kubanischen Rhythmen, Horace Silver den Gospel-Funk, Stan Getz den brasilianischen Samba ...

Dieser multikulturelle Anreicherungsprozess trat um 1960 in ein neues Stadium. Der Grund: Die seit den späten 1920er Jahren im Jazz dominierende Funktionalharmonik wurde erstmals umfassend in Frage gestellt – jenes harmonisch-formale Konzept, das auf den amerikanischen Schlagern beruhte. Die Hits von Broadway, Tin Pan Alley und Hollywood waren in der Regel das Werk „europäisch“ geschulter Komponisten wie George Gershwin, Jerome Kern, Cole Porter oder Richard Rodgers. Ihre Songs, die vielfach zu „Jazz-Standards“ wurden, hatten die Grundlagen für die Jazz-Improvisation geliefert, für jazztypische Ak-

Davis und John Coltrane begannen, mit Konzepten „modaler“ Improvisation zu experimentieren, wie sie in der arabischen und indischen Musik üblich sind. Miles definierte die Modi (Ton-skalen) seiner Stücke zwar mit den Namen von Kirchentonarten (zum Beispiel dorisch oder mixolydisch), seine Anregungen kamen aber von anderswo: „Eigentlich hatte mich eine Aufführung des Ballet Africaine aus Guinea auf die modale Spielweise gebracht“, erzählt er in seiner Autobiographie. Auch Coltrane hatte für seine deutlich ekstatischere Auffassung von modaler Improvisation exotische Vorbilder, etwa die Form des indischen Raga. 1961 nahm er Unterricht beim Sitar-Meister Ravi Shankar: „Wenn ich seine Musik höre“,



John Coltrane nahm Unterricht beim Sitar-Meister Ravi Shankar

kordfolgen und Chorusformen und prägten sogar die funktionalharmonische Ausdeutung des Blues. Noch die zerklüftetsten Bebop-Improvisationen Charlie Parkers beruhen auf 32-taktigen Revue-Songs wie „Honeysuckle Rose“ oder „I Got Rhythm“.

Doch Ende der 1950er Jahre geriet dieses Formmodell des Broadway-Songs unter Beschuss. Die Musiker der Westcoast- und Third-Stream-Bewegung forderten offene und freie Formen. Ornette Coleman, der Free-Jazz-Pionier, wollte den formalen „Hintergrund“ abgeschafft wissen. Musiker wie Miles

sagte Coltrane, „würde ich sie am liebsten kopieren – nicht Note für Note, aber den Geist, der dahintersteckt. Vor allem durch den modalen Aspekt seiner Kunst fühle ich mich mit ihm verbunden. Es gibt viel modale Musik, die tagtäglich in der ganzen Welt gespielt wird. Besonders offensichtlich ist es in Afrika, aber man kann sie ebenso in Spanien oder Schottland, Indien oder China entdecken.“

Die verstärkte Öffnung des amerikanischen Jazz für „globale“ Sounds um 1960 hatte auch innen- und weltpolitische Gründe. Die Radikalisierung des Black Movement in den USA führte fast zwangsläufig zur Abkehr vom europäisierten Broadway und von der „offiziellen“, weißen amerikanischen Kultur. Auch die internationale Aufmerksamkeit richtete sich mit dem Ende der

Wurde zur Galionsfigur des Ethno-Jazz: der Trompeter Don Cherry.

Foto: Jan Putfarcken/ECM Records

Sein Sopransax klang zeitweise fast wie eine arabische Oboe: John Coltrane.

Foto: Jazzinstitut Darmstadt



Kolonialzeit auf die schwarze Identität: Allein im Jahr 1960 wurden 17 afrikanische Staaten unabhängig. Und die befreite „Dritte Welt“ fand umgehend ihren Niederschlag im Jazz: Selbst das Duke-Ellington-Orchester startete eine ganze Serie exotisch inspirierter Album-Suiten. Außereuropäische Instrumente – oder solche, die an fremde Klangfarben erinnerten, wie Oboe, Flöte oder Sopransaxophon – drängten auf die Jazz-Bühnen. Coltranes „My Favorite Things“ von 1960 (auf dem Sopransax) schien einen Broadway-Walzer in arabische Oboenmusik verwandeln zu wollen. Der Kontrabassist Ahmed Abdul-Malik spielte in jenen Jahren Jazz auf der Oud (arabische Laute), der Saxophonist Yusef Lateef auf Shehnai (indische Oboe) und Arghül (arabische Klarinette). Beide waren geborene Amerikaner; ihre Geburtsnamen lauteten Sam Gill und William Evans.

Zur Galionsfigur des Ethno-Jazz wurde der Trompeter Don Cherry (1936-1995), der zuvor bezeichnenderweise der wichtigste Weggefährte bei Ornette Colemans Free-Jazz-Pioniertaten war. Cherry hat wohl als Erster die Konsequenzen des Free Jazz in ganzer Breite begriffen: Wenn sich der Jazz vom Grundmodell des westlichen Songs löst, steht ihm eine globale Auswahl an formalen, tonalen, rhythmischen, instrumentalen Möglichkeiten zur Verfügung – ob Skalen aus Bali oder Rhythmen aus Mali. Ab Ende der 1960er Jahre bereiste Cherry den Globus, begann in verschiedenen traditionellen Stilen zu singen, spielte Flöten aus China, Südamerika oder Indien, balinesische Gamelan-Instrumente oder Doussn’Gouni aus Westafrika. Cherry war es, der die Musik der ganzen Welt als Material fürs Improvisieren verfügbar machte („Eternal Rhythm“, 1968). Seine Duo-Aufnahmen mit Ed Blackwell („Mu“, 1969) sind der Klassiker des World Jazz. Der Vibraphonist Karl Berger meinte: „Cherry ist das musikalische Gedächtnis der Welt.“

Einen engagierten Förderer fanden Don Cherry und der Ethno-Jazz im deutschen Produzenten und Publizisten Joachim Ernst Berendt (1922-2000). Der Verfasser der Jazz-Bibel „Das Jazzbuch“ war besonders von der „spirituellen“ Di-

mension des Ethno-Jazz fasziniert. Da viele afrikanische und asiatische Musikformen nur schwer von ihrem rituellen Kontext zu trennen sind, spielten – beginnend mit Coltrane – religiöse Momente im World Jazz eine wichtige Rolle. Auch Don Cherry, bekennender Buddhist, pflegte vor seinen Auftritten im Lotussitz zu meditieren. Berendt reklamierte für den Ethno-Jazz den Namen „Weltmusik“ (der Begriff stammt aus der musikethnologischen Forschung um 1900) und verantwortete schon in den 1960ern eine Platten-Serie unter dem Titel „Jazz Meets The World“. In den 1980er Jahren veranstaltete er auch World Music Meetings, zum Beispiel 1984 in Baden-Baden und 1985 in Donaueschingen. Dabei suchten Musiker aus diversen Weltgegenden – Jazzler aus Europa, Bandoneonisten aus Südamerika, Steeldrummer aus Trinidad, Sarod- und Tablaspieler aus Indien – in einer Art Jam-Session nach einem gemeinsamen musikalischen Nenner.

Abseits solcher Planspiele entwickelten immer mehr Jazz-Musiker kulturübergreifende Synthesen. Saxophonisten wie Charlie Mariano und Dewey Redman erlernten asiatische Oboen. Jazz-Formationen wie Oregon, Ethnic Heritage Ensemble, Shakti oder Codona erforschten ethnische Klangmischungen. Der World Jazz der 1980er Jahre öffnete uns auch die Ohren für Tango Nuevo und Klezmer-Revival. US-Musiker wie Hank Jones, Randy Weston, Ornette Coleman oder David Murray suchten die Begegnung mit afrikanischen Künstlern. Und immer mehr Musiker von außerhalb der USA präferierten eigene Jazz-

Konzepte, in die die Traditionen ihrer Heimat einfließen – etwa der indische Tablaspieler Trilok Gurtu, der brasilianische Gitarrist Egberto Gismonti, die portugiesische Sängerin Maria João, der libanesischen Oudspieler Rabih Abou-Khalil.

Seit den 1990er Jahren scheint World Jazz nicht mehr ein Trend, sondern der Normalfall zu sein: Kaum ein Jazz-Album erscheint, das nicht mit irgendeiner exotischen Klangbeigabe glänzt. Übrigens auch kaum ein Pop-Album. Längst hat sich eine eigene World-Music-Szene gebildet, unabhängig vom Jazz: Auf allen Kontinenten emanzipieren sich Künstler vom Zwang der Tradition, nutzen die neuen Produktions-Techniken, tun sich mit Pop-Musikern, Remixern und Künstlern anderer Länder und Erdteile zusammen und bauen mit am globalen Musik-Dorf. Auf dessen Marktplatz allerdings sollte eine Statue von Don Cherry stehen. Mit Flöte, im Lotussitz. Und natürlich nicht in Bronze, sondern aus organisch abbaubarem Material. ■

CD-Tipps

John McLaughlin & Shakti, A Handful Of Beauty (1976); Columbia/Sony
Collin Walcott/Don Cherry/Nana Vasconcelos, Codona 2 (1988); ECM/Universal
Rabih Abou-Khalil, Blue Camel (1992); Enja/Soulfood

