

Von Berimbau bis Moog

Jazz-Rock, Rock-Jazz, Electric oder Eclectic Jazz
oder wie oder was?

Von Manfred Miller

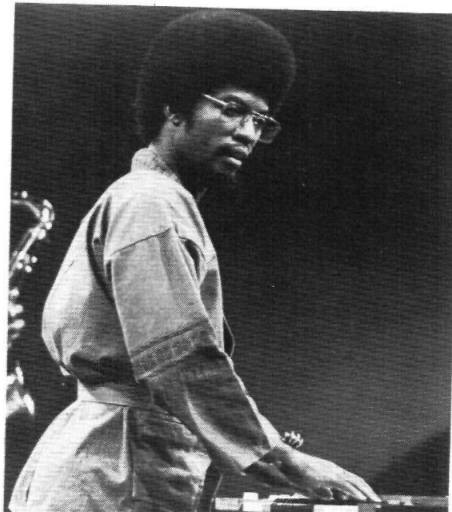
Leise begann, was da seit geraumer Zeit mit tonnenschwerem elektronischem Gerät auf der Jazz-Szene für Lärm sorgt, die Musik-Industrie Platten aus einem vormals esoterischen Minderheiten vorbehaltenen Gebiet millionenfach absetzen läßt, aus Musikern zusätzlich noch Programmierer und Toningenieure macht und den Umsatz für elektronische Instrumente, Verstärkeranlagen und allerlei Zubehör in immer neue Höhen treibt.

Als Miles Davis 1969 seine klassische, aus den frühen Bebop-Tagen überkommene Quintett-Besetzung auflöste und auf der LP „In A Silent Way“ das Piano durch elektronische Tasten- und Saiteninstrumente ersetzte, merkten nur ein paar Spezialisten auf. Was da angesetzt worden war, kam erst zutage, als Miles ein Jahr später den Deckel von seinem „Hurengebräu“ anpflügte: „Bitches Brew“ wurde 1970 als ein sensationelles Album enthusiastisch gefeiert und hat sich nachgerade als eine der wenigen epochalen Plattenproduktionen der Jazz-Geschichte erwiesen, in ihren Auswirkungen vergleichbar nur Charles Parkers „Now's The Time“-Session von 1944, Miles' eigener „Birth of the Cool“-Produktion von 1948–50 oder Ornette Colemans „Free Jazz“-Doppelquartett von 1960. In diesem „Hurengebräu“ (welch ein Titel! die stolze Obszönität der Ghettoprache!) – was kam da nicht alles zusammen: die Klang-Befreiung und die kollektiven Improvisationsmethoden des Free Jazz; die rhythmische Intensität und die elektronische Klangdichte der besten Rock-Tradition, nur um ein vielfaches gesteigert und differenziert; die von jungen schwarzen Jazzleuten bewußt vorangetriebene Rückwendung zu den Wurzeln Schwarzer Musik im proletarischen Blues und Rhythm & Blues und, weiter zurück, in den musikalischen Ritualen der afro-amerikanischen Geheimgesellschaften („Miles Runs The Voodoo Down“ hieß eine der Kompositionen von „Bitches Brew“) und, noch weiter zurück, in den kollektiven Feiern der afrikanischen Stammesgesellschaften. Das alles wurde nun nicht etwa als Collage montiert, sondern auf einen gemeinsamen, einen neuen, einen bis dahin un-erhörten Nenner musikalischen Ausdrucks gebracht. Dem „Hurengebräu“ des Miles Davis entsprang, gleich einem Homunculus, das neue, beherrschende Jazz-Idiom: Jazz-Rock, Electric Jazz, Eclectic Jazz...

„Reiner“ Jazz contra Jazz-Rock

Leise soll das angefangen haben? Du liebe Güte! Schon Jahre vor „In A Silent

Way“ gab's Krach. Da lagen sich, beiderseits laut zeternd, die Experten in den Haaren über eine Musik, die damals (ebenso wahllos etikettiert wie heute) Rock-Jazz, Pop-Jazz oder Jazz-Pop genannt wurde. Hierzulande verfaßten, mit preußischer Gründlichkeit, die Verteidiger des guten, wahren, schönen und – vor allem! – reinen Jazz sogar eine regelrechte Bannbulle wider jene Minderheit ihrer Kollegen, die nicht etwa nur (immerhin zur kreativsten Zeit von Gruppen wie Cream, Jefferson Airplane und der Jimi Hendrix Experience) von den musikalischen Qualitäten und Errungenschaften der Rock-Musiker zu sprechen wagten, sondern – wie schrecklich – auch deren Einfluß auf den Jazz-Bereich registrierten. So laut war der Experten-Krach, daß der WDR ihn sogar einer Diskussionssendung



Herbie Hancock

im Fernsehen für würdig erachtete. Und als der Streit – durch Musik, wie sonst? – beigelegt wurde, spielte sich das auch nicht gerade in Zimmerlautstärke ab. Da trat Ende 1967 bei den Berliner Jazztagen ein junger Mann, Gary Burton hieß er, vors europäische Publikum, der sich ein Jahr zuvor im Quartett von Stan Getz noch brav wie ein Klosterschüler präsentiert hatte; diesmal nun langhaarig, pop-bunt gewandert und mit allen anderen Abzeichen des Hippietums dekoriert. Und auch musikalisch trieb der Ex-Primus ein loses, sinnenfrohes Spiel mit den offenen, klaren Klängen, den (zumal angesichts der im Jazz bis dahin erreichten harmonischen Verfeinerung) fast naiven Harmonie-Rückungen und den lasziv auf den Bauch gezielten Rhythmus-Patterns der Rock-Musik. Er tat es mit Erfolg: So lauthals und ausdauernd wie an jenem frühesten Novembermorgen des Jahres 1967 ist kaum je bei einem seriösen Jazz-Festival nach Zugaben geschrien worden.

Heute hat Gary Burton einleuchtende Gründe für seine Konversion – weg vom Jazz-Kloster – bereit: Es sei für ihn in den Combos von George Shearing und

Stan Getz immer bedrückender geworden, „auf dem Höhepunkt meiner Karriere vor Leuten spielen zu müssen, die zu alt waren, um überhaupt noch zuhören zu können“. Jazz, so mußte es jener jungen Musiker-Generation vorkommen, die Anfang der sechziger Jahre an die Öffentlichkeit trat, war eine Musik für ältere Semester geworden; denn, so Burton, „es war mit dem Jazz zu diesem Zeitpunkt so weit gekommen, daß die einzig gültige Art, ihn zu spielen, war, innerhalb der Jazztradition etwas zu verbinden. Wir aber waren jung, und wir merkten, daß sehr viel in der Musik außerhalb des Jazz passierte. Es waren Dinge, die uns als Improvisatoren interessierten: all die verschiedenen Rhythmen – Rock wurde in dieser Zeit interessanter für uns. Aber es war nicht nur Rock, auch Klassik, Country-Musik – einfach alles, worüber man gut improvisieren konnte, solange die Musik sagte: „Fühle, da es dir gehört.“

Es ist sicher kein Zufall, daß die Öffnung des Jazz gegenüber anderen Spielweisen populärer Musik von einer Musiker-Generation vollzogen wurde, die nach 1940 geboren wurde: Burton (1943) ebenso wie sein erster Gitarrist Larry Coryell, der zuvor schon mit seinen rock-inspirierten „Free Spirits“ für einiges Aufsehen gesorgt hatte; Jeremy Steig (1942), der großartige Flötist, der mit seiner Band „Jeremy and the Satyrs“ schon Ende 1967, und damit für's große Publikum zu früh, eine produktive Integration von Jazz- und Rock-Elementen mit elektronischen Möglichkeiten anstrebte und erreichte – die Liste ließe sich fast beliebig verlängern.

Alle diese Musiker – und das unterscheidet ihre frühen, formativen musikalischen Erfahrungen von denen jeder anderen Musiker-Generation vor ihnen – sind großgeworden mit dem Rock'n Roll-Boom der fünfziger Jahre. Das heißt: Viel intensiver als jede Generation vor ihnen sind sie mit jenen vielen regional verschiedenen Blues-, Rhythm & Blues- und Country music-Formen konfrontiert worden, die bis Mitte der fünfziger Jahre lediglich für lokale Minderheiten gespielt, auf Platten gepreßt und im Rundfunk gesendet wurden, die nun aber in großem Maßstab unter dem einheitlichen Etikett Rock'n Roll auf dem nationalen und internationalen Musikmarkt ausgewertet wurden. Das heißt gleichzeitig: Diese jungen Musiker wurden mit Möglichkeiten musikalischen Ausdrucks konfrontiert, wie es sie in der Jazz-Tradition nicht gab. Dazu gehörte beispielsweise musikalisch-strukturell die Bildung rhythmisch-melodischer Patterns wie im Chicago-Blues, die etwa Jeremy Steig in einem Titel wie „Howlin' For Judy“ verwendet, das sogar ausdrücklich eine melodisch-rhythmische Kurzformel von Howlin' Wolf zum Ausgangspunkt nimmt. Hinzu kam instrumentaltechnisch die Nutzung der elektrischen Verstärkung als Mittel, um als Gitarrist Töne zu deh-

nen, zu beugen, zu ziehen, die melodischen Linien des Instruments im Blues-Sinne „kantabler“ zu machen – eine Technik, die Aaron Thibeaux „T-Bone“ Walker schon gegen Ende der dreißiger Jahre entwickelt hat, die aber erst von dem Blues – und insbesondere von Walker – inspirierten Gitarristen Larry Coryell in den Jazzbereich übertragen wurde. Und nicht zu vergessen: Auch die heute so ungemein wichtige „Elektrifizierung“ der Tasteninstrumente hat im Rhythm & Blues begonnen, wurde erstmals erfolgreich mit dem elektrischen Piano in Ray Charles' berühmtem „What'd I Say“ erprobt.

„... Musik des Volkes spielen“

Die Entwicklung zum Jazz-Rock wäre undenkbar ohne den Einfluß der städtischen Musik des afro-amerikanischen Proletariats. Besonders deutlich ist das in England, wo – Jahre bevor von Jazz-Rock überhaupt die Rede war – Musiker wie Alexis Korner (aus dessen „Blues Incorporated“ ja nicht nur eine große Zahl später berühmter Rock-Typen hervorgegangen sind, sondern auch europäische Spitzen-Jazzler wie Alan Skidmore und John Surman) und Graham Bond Rhythm & Blues mit unüberhörbaren Jazz-Akzenten spielten; eine Musik, die nicht schal war wie die übliche Pop-Produktion jener Jahre mit ihren Retorten-Rock'n-Rollern und Knödeltenören noch esoterisch wie der moderne Jazz. Dick Heckstall-Smith, der Saxophonist, der als Mitbegründer von Jon Hisemans Rock-Jazz-Truppe „Colosseum“ dem Pop-Publikum bekannt wurde, der in Korner's „Blues Incorporated“ gespielt und zuvor mit Modern Jazz in britischen Clubs sein Dasein gefristet hatte: „So um 1960 hatte ich es einfach satt, immer die gleichen gelangweilten Gesichter vor der Bühne zu sehen. Die Musik der „Blues Incorporated“ machte mir nicht weniger Spaß, und die Hörer waren völlig anders, die gingen begeistert mit.“

Ihre künstlerische und soziale Isolierung zu überwinden: Das war auch das Ziel jener Gruppe schwarzer Avantgarde-Musiker, die sich gegen Ende der sechziger Jahre bewußt mit den volksmusikalischen Wurzeln des Jazz zu beschäftigen begannen. Im Zuge des zunehmend militanteren Kampfes der Afro-Amerikaner und ihrer politischen Organisationen gegen den US-Rassismus entwickelten zumindest die jüngeren schwarzen Jazz-Musiker ein neues, seinerseits militanteres Bewußtsein für Geschichte und Funktion ihrer Musik: Jazz begannen sie zu begreifen als Teil des historischen Kontinuums der einen Schwarzen Musik, und die wiederum als Ausdruck der kulturellen und gesellschaftlichen Identität der Schwarzen Amerikaner. Musikalisch machte das den Rückbezug auf Blues, Rhythm & Blues, Gospel und afrikanische Musikformen geradezu unausweichlich. Programmatisch verkündete Archie Shepp, einer der führenden Free Jazz-Saxophonisten: „Wir müssen die Musik des Volkes spielen können, sonst sind wir nichts als bourgeoise Snobs.“

„Man nehme“-Prinzip

Solcher „Popularisierung“ des Jazz – die sich bei schwarzen und weißen Musikern zwar aus unterschiedlichen Erfahrungen und Einschätzung ihrer Rolle her-

apropos HiFi



Der heutige Beitrag stammt von David E. Blackmer, Präsident von dbx, Incorporated.

Wo sind die 40 dB, wo sind sie geblieben?

Wer kennt sie nicht, diese immer wiederkehrenden Werbeaussagen vom „Konzertsaal-Erlebnis zu Hause“, ermöglicht nur durch das Gerät X, die Platte Y. Entweder werden die armen Werbetexter ständig durch ihre Auftraggeber vergewaltigt, solches zu schreiben oder sie waren selbst noch nie in einem Konzert.

Derjenige, der die Materie HiFi ein bißchen kennt, weiß natürlich, daß der Unterschied ziemlich groß ist. Zum Beispiel um ca. 40 dB.

Wenn ein ordentlich besetztes Symphonie-Orchester mit Pauken und Trompeten zum Fortissimo ansetzt, dann liegt das gute 100 dB über der leisesten Stelle in der Partitur. Will man nun diesen realen Unterschied auf ein Band bringen (um vielleicht sogar eine Platte daraus zu produzieren), dann geht das schlichtweg nicht. Entweder muß der Maestro am Pult leise Passagen weniger leise und laute weniger laut spielen lassen (sprich: den Dynamikumfang einschränken) oder der Toningenieur muß per Hand und Gefühl den Pegel zurückdrehen, wenn es laut wird (oder es natürlich einer Automatik überlassen). Warum das Ganze?

Weil ein Band und eine Bandmaschine – und sei beides von exzellenter Qualität – gerade um die 60 dB verkraften können. Und schon dabei geraten Dynamikspitzen ziemlich nahe in den 3%-Verzerrungsbereich und das Pianissimo ist kaum vom Bandrauschen zu unterscheiden. (Zumal dann, wenn 16 oder mehr Spuren zusammengemixt werden und sich das Bandrauschen auf ca. 12 dB summiert, was den nutzbaren Dynamikbereich dann sogar auf „kläglich“ 48 dB einschränken würde). Von „live“ also kaum die Rede. Was tun?

Dieses Problems hat sich – neben anderen – die Firma dbx, Incorporated angenommen und es wohl am überzeugendsten gelöst. Neben professionellen Studiogeräten hat dbx die Dynamikexpander 117, 119 und die Systeme 122 und 124 für den „Hausgebrauch“ entwickelt, die in Deutschland über Audio Int'l-Händler vertrieben werden.

Die Systeme dbx 122 (2-Kanal) und 124 (4-Kanal oder 2 + 2-Kanal) arbeiten mit einem Kompressionsfaktor 2 : 1 bei der Aufnahme, d.h. ein Dynamikumfang von 100 dB wird auf 50 dB bei der Aufnahme auf Band oder Cassette zusammengedrängt und beim Abspielen umgekehrt wieder im Verhältnis von 1 : 2 auf die ursprünglichen 100 dB gebracht. Also alles, wirklich alles ist auf dem Band außer... außer Rauschen oder sonst welche unerfreulichen, aber gewohnten Störgeräusche. An ihrer Stelle: Stille, absolute Stille. Ein überwältigendes Erlebnis.

Es gibt einige Platten, die mit dbx aufgenommen, codiert worden sind und sich über dbx 122 oder 124 decodieren lassen. Einige klassische Aufnahmen von Klavier Records und z.B. Stan Kenton auf Creative World Records (erhältlich ebenfalls über Audio Int'l-Händler.) Volle 100 dB – und sogar noch ein paar mehr und kein Plattenrauschen, eine wirklich umwerfend neue Erfahrung, auch für den, der mit allen HiFi-Wässern gewaschen ist.

Kaum weniger erstaunlich ist, was man mit den dbx 117 und 119 machen kann. Dies sind Decilinear Compressors/Expanders und bringen gute, ehrliche 12 dB mehr Leben. Nicht nur durch Kompression bei der Aufnahme und Expansion beim Abspielen. Sondern auch in die altgewohnten Schallplatten, die man zuhause hat. Nicht nur, daß sie nicht mehr rauschen, sondern sie werden auf diese Weise ungeheuer spannungsvoller und interessanter. 12 verlorengegangene und wiedererweckte dB sind in ihrer Wirkung nicht zu unterschätzen. Wie gesagt: dbx wird in Deutschland durch Audio Int'l vertreten, eine Auflistung der Audio Int'l Vertragshändler wird jedem gern zugeschickt. Die Adresse:

Audio Int'l, Box 560229, 6000 Frankfurt 56.

leitete, im Bezug auf die gleichen musikalischen Quellen jedoch zu ähnlichen Ergebnissen führte – kam von der Seite vieler Rock-Musiker die Suche nach größerer Differenzierung musikalischen Ausdrucks entgegen. Die einfachen, rasch kommerzialisierten Strickmuster des frühen Beat konnten nicht als Ausdruck jener Massenbewegung Jugendlicher und junger Erwachsener dienen, die – mit welch vagen bis illusionären politischen Einstellungen auch immer – entschieden Alternativen zu den Lebensformen der bürgerlichen Gesellschaft suchten und erprobten. Vor allem in der mythisch-religiösen Grundorientierung der Musik von John Coltrane entdeckten diese Rock-Musiker Verwandtschaften zu ihrem eigenen Streben nach „Bewußtseinsweiterung“ – bei Westküsten-Rockern wie der „Great Society“, ihrer Nachfolge-Gruppe „Jefferson Airplane“ oder den „Grateful Dead“ schlug sich die Coltrane-Verehrung in musikalischen Einflüssen auch produktiv nieder.

Für die sogenannten „Rock-Bigbands“ – „Blood, Sweat and Tears“, „Chicago Transit Authority“, „Lighthouse“ usw. – boten Jazz-Elemente dagegen primär die Möglichkeit, sich entwickeltere Techniken der Improvisation und des Arrangements anzueignen – eine Lösung nach dem „Man-nahme“-Prinzip: Rock-Rhythmusgruppe plus (meist überaus konventionelle) Bläsaussätze plus (ebenfalls durchweg konventionelle) Jazz-Improvisationen – die ohnehin schon bequemen Klischees zweier Musikformen zusammengezogen in ein neues Über-Klischee. Derartiger Jazz-Rock nach Verkäuflichkeits-Rezept ist auch von Jazzmusikern nach 1968 in Mengen angerührt worden – erinnert sei nur an die -zig „Jazz“-Versionen des Rock-Musicals „Hair“, mit denen der Markt zuzeiten überschwemmt wurde. Im allgemeinen jedoch lernten die Jazzmusiker, mit den Rock-Anleihen kritisch und schöpferisch umzugehen. Schlagzeuger Pierre Courbois, dessen „Association P.C.“ eines der

frühesten und wichtigsten europäischen Ensembles im neuen Idiom war: „Als ich vor ein paar Jahren anfang zu beobachten, wie man Rock spielt, da habe ich bald festgestellt, daß es eigentlich nur eine ganz kleine Auswahl von Schlägen gibt, die unheimlich schematisch gespielt werden – in der ganzen Welt. Ich habe ziemlich die Nase voll von dieser ganzen Jazz-Rock-Geschichte.“

Kommerzialisierter „Jazz-Rock“

Tatsächlich, die Zeit der mechanischen Jazz-Rock-Fusionen ist längst vorbei. Der Begriff Jazz-Rock ist heute kaum mehr als ein Etikett, der Bequemlichkeit halber einer Fülle höchst individueller stilistischer Entwicklungen aufgepappet, die nichts mehr verbindet als die Tatsache, daß sie allesamt nicht unter Stil-Begriffen klassifizierbar sind. Mit „Rock“ haben diese Spielweisen nurmehr vermittelt zu tun: insofern sie sich rhythmischer Konzeptionen bedienen, deren immense Körperlichkeit (ihre ek-statische Qualität) von entsprechenden Entwicklungen in der Rock-Musik angeregt worden ist – nur daß eben die vielschichtige Überlagerung komplexer rhythmischer Formeln sich längst aus profunderen Quellen (hauptsächlich aus afro-latinischer Perkussions-Tradition) speist; und insofern, als die Entwicklung des elektronischen Instrumentariums sicherlich ohne den profitablen Rock-Markt von den einschlägigen Firmen nicht derart stürmisch vorangetrieben worden wäre. Alle die verschiedenen elektronischen Tasteninstrumente bis hin zu Mr. Moogs Synthesizer, einem kompletten Elektronik-Studio im Koffer-Format, die diversen Zusatzgeräte wie Wah-Wah, Phaser, Multivider, Echoloops etc. zur elektronischen Klang-Manipulation bis zur Serienreife zu entwickeln, hätte sich für den wenig lukrativen Jazz-Bereich allein kaum gelohnt. Auch wenn es dann hauptsächlich Jazzmusiker waren, die die musikalischen Möglichkeiten dieser neuen Instrumenten-Technologie ausloteten, während sich die Rock-Musiker (den einzigen Jimi Hendrix ausdrücklich ausgenommen) weiterhin damit begnügten, mit einem Riesenaufwand an Technik ein paar fixe Effekte zu produzieren. Das gab's im Jazz natürlich auch, vor allem im effekt-hascherischen Gebrauch von Oktav-Vervielfachung, unendlichem Echo und Wah-Wah bei elektrifizierten Blasinstrumenten – Don Ellis, Sonny Stitt und Eddie Harris seien als Beispiel angeführt. Aber es gab eben auch genügend Leute, denen zu den neuen Instrumenten Neues einfiel. In den USA u. a. der gebürtige Wiener Joe Zawinul, Chick Corea, Herbie Hancock und George Duke, in Europa vor allem Wolfgang Dauner bewiesen, daß die elektronischen Mittel zu mehr taugten, als damit Streichorchester zu imitieren oder die Atmosphäre eines Horrorfilms der C-Produktion zu beschwören.

„Klang umzingelt dich“ – Miles Davis

Alle diese musikalischen Entwicklungen der sechziger Jahre kulminierten in jenen Aufnahmen, mit denen Miles Davis 1969/70 den noch immer umstrittenen Jazz-Rock „kritikfähig“ machte – was sicher ebensosehr mit der Reputation des Musikers wie mit der unüberhörbaren und unbestrittenen Qualität seiner Musik zusammenhängt. Ralph Gleason beschreibt

deren Wirkung: „Klang umzingelt dich. Der Baß bringt Töne hervor, die du in der Luft um dich und in deinem Magen physisch fühlen kannst. Der Synthesizer, die Gitarren, die Wah-Wah-Effekte von Miles' Trompete – alles kommt zusammen und hüllt dich ein in Klang. Aber der grundlegende Puls, der in Wirklichkeit eine Melodie verschiedener Töne ist, baut Emotionalität immer mehr auf und trägt dich mit sich, so daß du am Ende eines Set emotional erschöpft und dennoch stimuliert bist, außer Atem und dennoch nicht müde.“

Die Schlüsselposition von Miles Davis für die Entfaltung des Jazz-Rock zu entscheidenden – das ist (wenn überhaupt) im Rahmen dieses Überblicks nicht möglich. Bleibt nur festzuhalten, daß die erfolgreichsten Ensembles dieser Musik von Leuten aus dem Miles-Clan gebildet wurden: „Lifetime“ vom Schlagzeuger Tony Williams, der sich dazu den bis dahin nur einer kleinen Avantgarde-Clique bekannten Gitarristen John McLaughlin aus England holte; der seinerseits Miles derart beeindruckte, daß er ihn nicht nur ab „Bitches Brew“ zu etlichen Plattenproduktionen hinzuzog, sondern ihm auf „Brew“ sogar eigens ein Stück widmete, das er schlicht „John McLaughlin“ betitelte. McLaughlin wiederum gründete nach „Lifetime“ und den Davis-Produktionen (u. a. mit Tony Williams' Nachfolger bei Miles, Billy Cobham) das Mahavishnu Orchestra, ein Quintett, dessen furioses und traumwandlerisch sicheres Zusammenspiel die neue Entwicklung ähnlich präzise und schöpferisch auf den (Höhe-)Punkt brachte wie zu ihrer jeweiligen Zeit Louis Armstrongs Hot Five oder das Charles Parker Quintet. Und dann sind da noch „Weather Report“ von Wayne Shorter und Joe Zawinul und Chick Coreas „Return To Forever“, Miles-Ableger wie jene Combo, mit der der Keyboard-Mann Herbie Hancock sich bis in Spitzenpositionen der Pop-Hitparaden vorspielte. Für sein Album „Head Hunters“ kassierte Hancock, für Jazz-Verhältnisse zumindest ungewöhnlich, sogar eine goldene Schallplatte, und seine neue Produktion „Manchild“ rangiert bereits wieder unter den zwanzig meistverkauften LPs der Pop-Charts in den USA. Aber was heißt hier „für Jazz-Verhältnisse“? Von Begriffen wie „Jazz“, „Jazz-Rock“ und ähnlichem wollen die Musiker nichts mehr hören. Im besten Fall sagen sie es freundlich wie der Frankfurter Gitarrist Volker Kriegel, der anlässlich seiner letzten Plattenproduktion in einem Interview meinte, ihm sei es

völlig „schnurz“, wie man seine Musik nenne. Und Miles, in bewährt rüdem Ton: „Jazz – das ist ein Name, den der Weiße Mann auf Nigger anwendet. Für mich ist es Schwarze Musik.“ Aber auch das mag nicht mehr sein als eine praktische Schublade. Denn sowenig Zweifel darüber bestehen können, daß die Basis dessen, was derzeit im (noch einmal das Etikett:) Jazz-Rock passiert, „Schwarze Musik“ ist, zumal in der rhythmischen Orientierung (Miles: „Alle Melodien, die du hören kannst, sind schon durch das Plattengeschäft registriert und ausgebeutet worden ... Aus diesem Grund beschäftigen wir uns heute viel mehr mit Rhythmen, besonders mit Polyrhythmik. Und die Melodie kann sich im Rhythmus von Baß und Schlagzeug wiederfinden.“), sowenig auch darüber, daß die „Jazz-Rock“ oder auch „Electric Jazz“ genannte Musik mit ebenso gutem Grund „Eclectic Jazz“ heißen könnte: Ihr Material entspringt musikalischen, insbesondere volks-musikalischen Kulturen vieler Zeiten und (fast) aller Kontinente.

Zurück zum „akustischen Trip“

Eine Zeitlang schien es, als sei die „Elektrifizierung“ ein möglicher gemeinsamer Nenner. Die junge Instrumentaltechnologie wurde (und wird noch) derart wahllos und ungestüm ausgenutzt, daß die aufgrund der musikalischen wie der technologischen Entwicklungen möglich gewordene Differenzierung ins Gegenteil umzukippen drohte: einen elektronischen Einheits-Sound, in dem alle Klänge so lange gefiltert und verfremdet wurden, bis virtuell die ursprüngliche Klangquelle nicht mehr auszumachen war. Die ungeheure Dichte des Zusammenspiels, wie sie das Mahavishnu Orchestra in seinen besten Momenten erreichte, rührte auch daher, daß McLaughlins Gitarre, Jerry Goodmans Geige und Jan Hammers Tasteninstrumente nahezu identische Klangspektren hervorbrachten. Und die Klänge, die Miles Davis via elektronischer Manipulation heute seiner Trompete entlockt, unterscheiden sich kaum noch von denen, die entstehen, wenn er die Orgel traktiert – weshalb er wohl auch beide Instrumente mit demonstrativer Gleichgültigkeit behandelt. Und dabei hatte Miles einmal einen völlig unverwechselbar individuellen, humanen Sound – eher hätte jemand Dizzy Gillespie mit Bix Beiderbecke verwechseln können als Miles mit irgendeinem anderen Trompeter.

Wenn nicht alles täuscht, haben die Musiker die Gefahr der Über-Elektrifizierung bemerkt und spüren, daß die hand-, luft- und lippen-betriebenen Instrumente vom elektronischen Instrumentarium nur um den Preis der Sterilisierung der Musik zu ersetzen sind. Billy Cobham kürzlich in einem Interview: „Ich denke daran, den Synthesizer künftig nur noch für gelegentliche Effekte zu verwenden. Es ist seltsam: Mit meiner Band und mit mir selbst als Komponisten habe ich mit Tonnen elektronischer Ausrüstung angefangen. Aber mit einem Male fällt mir auf, daß ich mehr und mehr akustisch denke. Akustisches Klavier – das ist ein Sound, den ich wirklich liebe. Irgendwie habe ich das Gefühl, ich müsse rückwärts gehen und den ganzen akustischen Trip gründlicher tun, bevor ich mich ernsthaft mit Elektronik beschäftige.“ Einige Musiker sind schon einen Schritt weiter: Sie beziehen das elektro-akustische Instrumentarium in ihre Musik ein, ohne daß die Elektronik deren Erscheinungsbild dominiert. Exemplarisch gelingt das Airo Moreira auf seiner neuen LP „Identity“: Er bedient sich mit gleicher Selbstverständlichkeit des Moog wie des Berimbau – modernste Technologie neben einem Instrument aus der Familie des „earth bow“, der zu den ältesten von Menschen gebauten Klangerzeugern zählt. Das geht. Das geht sogar sehr gut: Niemals zuvor in ihrer Geschichte war die einstmals Jazz getaufte Musik so reich an Ausdrucks- und Entfaltungsmöglichkeiten – von Berimbau bis Moog.

Plattentips:

Association P. C., Sun Rotation (MPS 2121329-3); Billy Cobham, Shabazz (Atlantic ATL 50147); Chick Corea, Return To Forever (ECM 1022 ST); Larry Coryell, Free Spirits (Philips 843 526 BY); Larry Coryell, Spaces (Vanguard 6359005); Wolfgang Dauner, Et Cetera Live (MPS 2921754-2); Miles Davis, In A Silent Way (CBS S 63630); Miles Davis, Bitches Brew (CBS S 66236); Miles Davis, Black Beauty (CBS-Sony SOPJ 39/40); Herbie Hancock, Head Hunters (CBS S 65928); John McLaughlin, My Goal's Beyond (CBS-Douglas 9); Airo Moreira, Identity (Arista AL 4068); Jeremy Steig, Jeremy and the Satyrs (Reprise RS 6282); Weather Report, I Sing The Body Electric (CBS S 64943); Weather Report, Live in Tokyo (CBS-Sony SOPJ 12-13 XR); Tony Williams Lifetime, Emergency (Polydor 25-3001).

Weather Report (links);
Larry Coryell (rechts)



Das Mahavishnu Orchestra (oben);
Wolfgang Dauner in Aktion (unten)

