

# Jazz-Avantgarde in Deutschland

Die Jazz-Revolution, die sich gegenwärtig vollzieht, ist von der gleichen Tragweite wie der Bebop. Alle musikalischen Bereiche und alle Stilrichtungen bisherigen Jazzmusizierens werden davon betroffen. Der gleichmäßige Beat und das einheitliche Tempo eines Stückes befinden sich in Auflösung. Ein neues Verhältnis zur Zeit wird angestrebt. Accelerandi und Ritardandi sind plötzlich möglich, die es im Jazz bisher nicht gab. Man verdoppelt nicht wie bisher das Tempo, sondern geht langsam in ein neues Tempo über. Ein Beispiel dafür ist „How Time Passes“ von Don Ellis, das von Karlheinz Stockhausens Aufsatz „Wie die Zeit vergeht“ inspiriert ist.

Die Ausweitung der konventionellen Harmonik hat einen Punkt erreicht, von dem aus völlige Atonalität ebenso nahe liegt wie jeder herkömmliche Harmonietypus. Man könnte die Grenze zwischen Tonalität und Atonalität die „tonale Achse“ der neu entstehenden Jazzmusik nennen. George Russell hat dieses Prinzip in seinem „Lydian Concept of Tonal Organization“ theoretisch untermauert – befolgt wird es von der ganzen neuen Jazzgeneration. Der Gestus der Melodieführung folgt nicht mehr harmonisch-melodischer Kausalität. Einerseits werden Töne aus ihren melodischen Bindungen herausgelöst und in sich variiert, wie dies die Trompeter Don Cherry und Bobby Bradford, der Klarinetist Jimmy Giuffrè oder der Altsaxophonist Ornette Coleman tun, teils werden sie zu ganzen Tonballungen auf kleinstem zeitlichen Raum verschmolzen: John Coltrane, Eric Dolphy, Charles Lloyd.

Allenthalben fand man ein neues Verhältnis zur Dynamik. Teilweise scheint es innerhalb eines Stückes gar keine dynamischen Veränderungen zu geben – wiederum John Coltrane, aber auch der Tenorsaxophonist Archie Shepp – teilweise hat man das Gefühl, die Instrumente würden fortwährend explodieren, ein dynamischer Höhepunkt folgt nach einer kurzen Pause dem nächsten – der Pianist Cecil Taylor und wieder Ornette Coleman. Die Tonbildung der einzelnen Musiker ist wieder ganz und gar ihr Eigentum. Dolphy, Coltrane, Oliver Nelson oder Charlie Byard sind unter hunderten herauszuhören, und dennoch gleichen sich diese verschiedenen Tonideale in Bezug auf ihre Expressivität und ihre bohrende und schneidende Intensität.

Erstaunlich ist die instrumentale Meisterchaft, mit der diese Revolution vor sich geht. Für all diese Musiker scheint es überhaupt keine technischen Probleme mehr zu geben. Ganz nebenbei setzen sie auch in technischer Hinsicht neue Standards: der Bassist Scott La Faro spielte bis zu seinem Tod (er hatte nach dem Newport Festival 1961 einen Autounfall) sein Instrument mit der Souveränität eines Gitarristen, und die Schlagzeuger Billy Higgins, Ed Blackwell und Elvin Jones behandeln ihr rhythmisches Material so subtil, als hätten sie es mit Melodien zu tun.

\*

In gewissem Sinne steht John Coltrane im Zentrum des Jazz der Gegenwart. Er hat nichts von der explosiven Ausstrahlung Ornette Colemans, der über Nacht die gesamte Szene veränderte, und wenig von der esoterischen Intellektualität Giuffrès. Sein



John Coltrane

Avantgardismus vollzieht sich langsam, evolutionär und ist ein Muster an logischer Folgerichtigkeit. Am Anfang seines Weges wirken die Einflüsse von Coleman Hawkins und Lester Young, später kamen die Lehrjahre bei Eddie Vinson, Earl Bostic, Johnny Hodges und Dizzy Gillespie sowie die Auseinandersetzung mit der Musik Charlie Parkers.

Fast auf den Tag genau kann man den Zeitpunkt bestimmen, an dem fremde Einflüsse aufhörten, John Coltranes Musik zu bestimmen. Das erste große Solo, mit dem seine eigentliche musikalische Karriere beginnt, bläst Coltrane über „Straight, No Chaser“ im Miles Davis Sextet („Milestones“, Fontana 682030 TL). Nur kurze Zeit später bestätigt eine zweite Platte, daß dieser Tenorsaxophonist im Begriff ist, die Spielweise seines Instruments tiefgreifend zu beeinflussen. Sie heißt „Hard Driving Jazz“

(United Artists 4014), am Piano sitzt Cecil Taylor.

Vorläufig noch wie zufällig erscheinen in seinen Chorussen über „Double Clutchin“, und „Shifting Down“ jene Akkordballungen und die nur andeutungsweise gezeichneten Linien, die seinen späteren Stil kennzeichnen. Im Thelonious Monk Quintet, mit dem Coltrane im Cafe Five Spot auftritt, beginnt er an diesem Stil konzentriert zu arbeiten. „Alles, was ich gelernt habe, verdanke ich Monk“, wird er später sagen. Leroy Jones erzählt, daß Coltrane zu dieser Zeit eines Nachts an Stelle eines Chorus über „Confirmation“ immerzu nur das Thema gespielt habe – etwa zwanzigmal hintereinander. Aber das Erstaunliche daran war, daß es wirklich ein Chorus wurde; jedesmal klang das Thema durch Tonveränderung und Obertonreihung anders, obgleich sich die Melodie nicht änderte.



In seinem Album „Giant Steps“ (Atlantic 1311) entwickelte Coltrane seine rhythmische Konzeption. Zwar blieb der durchlaufende Beat als Ordnungsfaktor erhalten, aber er war nicht mehr für den Melodierhythmus verbindlich. Aus dem Gegensatz des Grundrhythmus und eines völlig verschobenen und sich ständig aus der Phrasierung neu ergebenden Melodierhythmus erwuchs ein Höchstmaß an Spannung. Die Titel „Naima“, „Giant Steps“ und „Spiral“ sind in dieser Hinsicht besonders bemerkenswert.

Die harmonischen Vorstellungen Coltranes werden in „Coltrane Jazz“ (Atlantic 1354) sehr deutlich. Er zerlegt die Akkorde in ihre einzelnen Töne und benutzt diese kleineren Einheiten als Ausgangspunkt oder Durchgangswerte seiner Improvisation. Den bisherigen Endpunkt der Entwicklung bezeichnet das Album „My Favourite Things“.

Das Hauptaugenmerk Coltranes gilt nun der melodischen Entwicklung. In „Summer-time“ und „But Not For Me“, in denen er Tenorsaxophon spielt, sind die Elemente der früheren Platten ausgereift und werden souverän gebraucht. In den anderen beiden Titeln – „My Favourite Things“ und „Everytime We Say Goodbye“ – spielt er Sopran-saxophon.

Auch auf diesem Instrument besitzt Coltrane sofort seinen eigenen, ausgeprägten Ton. Obgleich er selbst persiflierend sagt: „Ich bin schon wieder bei Bechet“, gibt es nirgendwo Bechet-Reminiszenzen. Der melodische Verlauf erinnert an die Fortspinnungstechnik arabischer Musik: Die Melodie scheint sich aus sich selbst heraus in einer unendlichen Reihe fortzusetzen, ohne daß es noch harmonische Formeinschnitte gäbe.

\*

Der Einfluß, den John Coltrane ausübt, geht inzwischen weit über den engeren Kreis der Avantgarde hinaus. Auf der einen Seite erklären sich so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Jimmy Giuffrè und Benny Golson von ihm beeinflusst, auf der anderen Seite praktisch die gesamte junge Tenorsaxophongeneration von Wayne Shorter bis Archie Shepp. Sein Einfluß kann so weit gespannt sein, weil jeder Schritt seines musikalischen Weges sich folgerichtig aus dem vorhergehenden – und also aus der Jazz-Tradition – ergab.

Wie stark die Balladentradition und die Bluesverbundenheit Coltranes ist, kann man am besten in den Alben „Blue Train“ (Blue Note 1577) und „Lush Life“ (Prestige 7188) hören. Da gibt es sehr viel modernen Traditionalismus, nirgendwo aber die Provokation der anderen Seite des Stils von John Coltrane. Diese Provokation wurde vor allem von einem Stilmittel ausgelöst, das man „sheets of sound“ (Klangströme) genannt hat. Der Versuch, ganze Akkorde auf dem Saxophon zu spielen, wurde von Thelonious Monk angeregt. Coltrane schleudert ganze Büschel von Sechzehntelnoten in einem solchen Tempo heraus, daß sich die Grenzen zwischen den Tönen einer solchen Phrase völlig verwischen und schließlich ein reiner, kontinuierlicher Klangstrom dem Instrument entquillt. Die Fähigkeit, diese Klangbüschel mit Obertönen „aufzuladen“, wird von Coltrane mit nachwandlerischer Sicherheit gehandhabt.

Überall in der modernen Kunst ist in den letzten Jahrzehnten der Eigenwert des



Eric Dolphy

Ruhe der Gegenwart aufzustöbern scheint. Materials wiederentdeckt worden. Die Forderung Ornette Colemans nach „natürlicher Musik“, also nach einer Musik, die der Materialität des Instruments entspricht („... das Horn spricht von allein...“), ist auch für John Coltrane verbindlich. Das amerikanische Metronome-Magazin zitiert einen nicht genannten Musiker, der gesagt hat, das wichtigste Element in Coltranes Musik sei das unbedingte Gefühl für die Sprache des Instruments: „John spielt Musik auf einem ‚horn‘ – nicht auf einem Piano, einer Gitarre oder einem Schlagzeug. Und es ist wichtig, daß es ein Tenor-Saxophonhorn ist. Er weiß das und denkt niemals, er spielt Trompete. Auch Bird wußte, daß er Altsaxophon spielte. Er versuchte niemals, es anders zu spielen als ein Altsaxophon. Man entdeckt plötzlich viele neue Dinge, wenn man sich klar macht, welches Instrument man wirklich spielt.“

\*

Das Tenorsaxophon ist ein Tenorsaxophon und das Sopran-saxophon ein Sopran-saxophon. Hinter dieser lapidaren Gleichung steht das Faktum, daß Coltrane auf dem Sopran andere Musik spielen mußte als auf dem Tenor. Schließlich sind die beiden Instrumente in der Saxophonfamilie noch durch das Altinstrument getrennt. Und tatsächlich sind die Melodien und Melodiefragmente, die Coltrane auf dem Sopran spielt, in ihrer Artikulation und ihrem deklamatorischen Gestus von seinen Tenorchorussen verschieden.

Während er auf dem Tenor durch die Verwendung der „sheets of sound“ eher zu schreien als zu sprechen scheint, zeichnet er sich auf dem Sopran (man höre „My Favourite Things“) durch Eleganz und ironische Überlegenheit aus. Trotzdem bleibt auf beiden Instrumenten seine unverwechselbare Identität erhalten. Sein persönlicher Ton manifestiert sich in jedem Material. „Coltrane ist in dieser Hinsicht – und in mancher anderen – einer der großen Bläser der Jazztradition“, schreibt Berendt. „Ihr persönlicher ‚sound‘ ist so stark, daß er durchdringt, welches Instrument sie auch spielen.“

Eines der Probleme, an dem die ganze Jazz-

Avantgarde arbeitet, ist die Einbeziehung von Elementen orientalischer Musikformen in den modernen Jazz. Man hat den Eindruck, als sei die Akkulturation afrikanischer und europäischer Musik, die den Jazz hervorgerufen hat und das musikalische Bewegungsgesetz seiner Entwicklung war, abgeschlossen. Sowohl die europäische Harmonik als auch die afrikanische Rhythmik sind von den Jazzmusikern erschlossen und für ihren Stil nutzbar gemacht worden. Mehr und mehr werden nun asiatische Melodieformen in diesen Verschmelzungsprozeß einbezogen. Hier – so scheint es – liegt ein weites Feld, das der Jazzphrasierung und der Improvisation neue Möglichkeiten eröffnet.

Auch Eric Dolphy verwendet diese Einflüsse. Seine Flötenimprovisationen tragen ebenso wie Coltranes Sopranlinien das Flair arabischer Musik. Und auf der Baßklarinette erzeugt er oft jene klagenden, ziehenden Emotionen, die aus balinesischer Tempelmusik bekannt sind. Überhaupt ist ja das Faszinierende an dieser Jazz-Avantgarde, daß ihre Wortführer – so unterschiedlich und ausgeprägt auch ihre persönlichen Stilmittel sein mögen – doch im Grunde die gleiche Sprache sprechen. Das Team John Coltrane / Eric Dolphy, das vor einigen Wochen Europa bereiste (mit McCoy Tyner, Piano; Reginald Workman, Baß; und Elvin Jones, Schlagzeug), bildete eine ebenso geschlossene und einheitliche Combo wie vor einem Jahr die Gruppe Dolphy / Mingus, die in Antibes zu hören war, oder die Studio-combo Dolphy / Ornette Coleman, die „Free Jazz“ einspielte.

\*

Eine Musik wie der Jazz muß sich verändern. Sie spiegelt in ihrer Stille nicht nur das ständige Streben der Musiker nach neuen musikalischen Möglichkeiten, sondern zugleich die gesamte soziale und geistige Struktur ihrer Umwelt. Manche der Neuerungen der heutigen Jazz-Avantgarde mögen schon vor längerer Zeit erprobt worden sein – ihre Ausarbeitung erfahren sie erst in dem vergleichsweise eruptiven Aufbruch, den wir gegenwärtig erleben.

Es war Ornette Coleman, der den Schleier der Stagnation zerrissen hat, der über der Jazzzene lag. Er hatte die Kraft, zur Auseinandersetzung aufzufordern und jene Diskussionen zu entfesseln, die sich musikalisch in der heutigen Jazz-Revolution niedergeschlagen haben. An vielen Stellen werden seitdem Konventionen über Bord geworfen und neue Maßstäbe errichtet. Manches in dieser Revolution wird die gegenwärtige Sturm-und-Drang-Epoche nicht überdauern. Die Musik von John Coltrane und Eric Dolphy aber wird aus einer Tradition heraus gespielt, die bis zu den alten Blues und Street Cries zurückreicht. Sie gehorcht dem Gesetz eines evolutionären künstlerischen Fortschritts.

Zwar ist die Welt, die Coltrane und Dolphy spiegeln, die Welt von Atlasraketen, künstlichen Satelliten und Radiobotschaften aus dem Weltall, aber auch hier erfordern neue Wirklichkeiten neue Klänge. Die Musik von morgen, die wir heute bereits in einigen Konzertsälen, in einigen Jazzkellern hören können, stellt ebenso wie seinerzeit der Bebop die alte, ewig neue Frage nach unserer Toleranz und unserer Offenheit für die Zukunft. Es ist einfach, den bequemsten Weg der Ablehnung alles Neuen zu gehen, das die