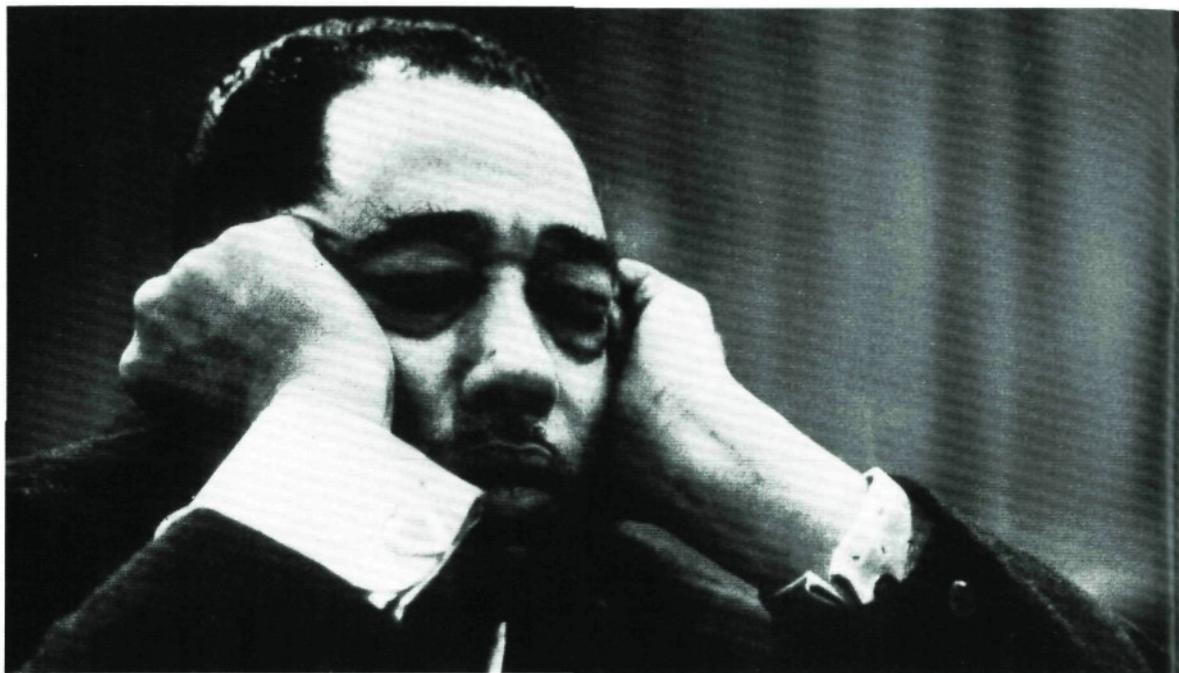


Wir entnehmen nachfolgendes Kapitel mit freundlicher Erlaubnis des Helmut Kossodo-Verlags, Genf, dem Buche „Jazz – Gesicht einer Musik“ von Siegfried Schmidt-Joos, das in diesem Verlag erscheint.

Jazz - Gesicht einer Musik



Immer im Zentrum der Entwicklung: Duke Ellington

Kaum eine Kunstform hat in so kurzer Zeit eine derart rasante Entwicklung durchgemacht wie der Jazz. Innerhalb von wenig mehr als einem halben Jahrhundert holte der Jazz eine Entwicklung nach, die die europäische Musik in einem halben Jahrtausend durchlaufen hat. Von den einfachsten, ungeformten Ausbrüchen einer Volkskunst führte der Weg des Jazz bis in die Nähe der modernen Konzertmusik. Hindemith und Strawinsky komponierten für Jazzmusiker und erklärten sie damit für ihresgleichen. Es gibt kaum größere musikalische Kontraste als etwa ein Country Blues und ein modernes Konzertwerk für Jazz-Big-Band. Und doch gehören beide der gleichen Musikform an, nur im zeitlichen Abstand um fünfzig Jahre voneinander geschieden. Ein namhafter Kritiker nennt diese stilistische Entwicklung das Imposanteste am Jazz. „Sie ist mit der Folgerichtigkeit und Logik, Zwangsläufigkeit und Geschlossenheit vor sich gegangen, welche die Entwicklung echter Kunst seit je kennzeichnen.“ Schon hat man davon gesprochen, der Jazz müsse sich auf die europäische Kunstmusik zu bewegen und werde eines Tages in ihr aufgehen. Das wäre in der Tat ein logischer Abschluß der Entwicklung.

Eine genaue Betrachtung der Jazzgeschichte zeigt aber bald, daß sich eine Logik in der stilistischen Aufeinanderfolge keineswegs exakt nachweisen läßt; im Jazz ebensowenig wie in jeder anderen Kunstform. Die Theorie vom logischen und kausalen Fortschritt, die das 19. Jahrhundert als eines ihrer Glaubensaxiome betrachtete, hat sich im 20. Jahrhundert immer wieder als unhaltbar erwiesen. In der Kunst steht nicht der Sohn auf den Schultern des Vaters und setzt das fort, was der Vater begonnen hat. Die Ge-

schichte einer jeden Kunst besteht aus Theorien und Verwerfungen, begonnen und nicht zu Ende geführten Ansätzen, die vielleicht nach Generationen einmal wiederentdeckt und weitergeführt werden, aus Irrtümern und Sackgassen und aus einem unerschöpflichen Reservoir ungelöster Fragen. Der Jazz macht darin keine Ausnahme. Man kann sagen, der Jazz habe sich bis zum Swing logisch entwickelt. Der Weg von der improvisierenden New-Orleans-Gruppe über die komponierende und arrangierende Band von Jelly Roll Morton, die frühen Big Bands von King Oliver und Fletcher Henderson bis zu den Orchestern von Count Basie, Duke Ellington und Benny Goodman erscheint durchaus logisch und folgerichtig. Aus der kleinen, improvisierenden Band mußte das Großorchester mit komplizierten Arrangements werden. Aber dann wären Ellington und Goodman der Endpunkt der Jazzentwicklung – was man eine Zeitlang ernsthaft geglaubt hat. Am Ende der dreißiger Jahre, auf dem Höhepunkt des großorchestralen Jazz, wurde von allen Kritikern das nahe Ende des Jazz vorausgesagt. Die – unvorhergesehene – Revolution des Bebop Charlie Parkers, der viele Resultate der Swingentwicklung negierte und an die Stelle der Big Band wieder die Combo, an die Stelle des Arrangements neue Improvisationsprinzipien setzte, läßt sich in die logische Kette von Morton zu Ellington nicht einordnen.

Eine andere Theorie sagt, der Jazz habe sich – im Combo-Bereich – logisch und folgerichtig der modernen Kammermusik angenähert. Hier liegt der Akzent auf der harmonischen Entwicklung. Aus den einfachen Volksliedharmonien Big Bill Broonzy's wurden die komplizierten Akkordballungen Dave Brubecks. Nach dieser Lesart müßte

noch heute Lennie Tristano's Cool Jazz das Non plus ultra aller jazzmusikalischen Möglichkeiten sein. Auf seine intellektuelle Zersäuerung der Harmonien hätte die Fusion mit der neuen Musik erfolgen müssen. Der plötzliche Umschlag der Kühle Tristano's in die neue Hitze des Hard Bop à la Rollins zerstört wiederum die Folgerichtigkeit dieser Entwicklung.

Joachim Ernst Berendt hat den mehrfachen Umschlag von „Hot“ und „Cool“ im Jazz seit der Mitte der dreißiger Jahre dialektisch zu erklären versucht. Der moderne Jazz sei als ein dauerndes Hin- und Herpendeln zwischen den beiden Polen Lester Young und Charlie Parker zu verstehen. Parker gilt als der stilbildende Musiker der „heißen“ Richtung im modernen Jazz mit unzähligen Bluesbezügen, während man Lester Young gern als den Vater des Cool Jazz bezeichnet. Young spielte als erster in der Basie Band von 1936 jene weichen, verhaltenen, lyrischen Phrasen und wurde auch mit seiner Harmoniebehandlung für den Cool Jazz wegweisend; wir sprachen davon. Nach dieser Theorie zeigt die Entwicklung des modernen Jazz folgendes Schema:

„In den vierziger Jahren der überragende Parker-Einfluß, dann, seit dem Ende der vierziger Jahre, die Orientierung an Lester und schließlich in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre wieder die Umorientierung auf Charlie Parker, wobei in diesem dritten Stadium immer das Wissen um die unmittelbar vorausgegangene Lester-Young-Vogue mitschwingt ... Es ist möglich, daß es auch ein viertes und fünftes Stadium dieser Bird-Pres-Dialektik gibt: daß also wieder ein Pres-Pendel und danach wieder ein Bird-Pendel kommen wird ...“ (Berendt). Dieses dialektische Schema könnte eher die

Jazz-Entwicklung treffen, weil es differenzierte Vorgänge differenzierter erfährt als die lineare Vorstellung logischer Kausalität. Sieht man noch genauer hin, lösen sich allerdings auch die großen Pendelschläge der Jazz-Entwicklung in eine Fülle einander überlagernder und sich überkreuzender Entwicklungslinien und Tendenzen auf, die alle in sich logisch sind, einander aber oft widersprechen und auf diese Weise das Bild ungeheuer komplex erscheinen lassen. Viele Musiker nennen Vorbilder für ihren Stil, andere aber kamen ganz unabhängig von Vorbildern zu ähnlichen oder gleichen Ergebnissen. Wo wollte man also davon sprechen können, der eine hätte den Stil des anderen weiterentwickelt? Keine Generation von Künstlern verfolgt die Intentionen ihrer Vorgänger weiter, jede beginnt im Grunde von neuem, wobei sie die für sie brauchbaren Elemente aus dem Stil der Vorgänger übernimmt oder von noch weiter herholt, von den abgelegten Vorbildern vergangener Generationen. So etwas wie bewußte Konsequenz wird es immer nur im Stil eines Musikers oder in den Experimenten eines Kreises von Musikern geben, oft aber noch nicht einmal da. Wo der eine das Werk des anderen fortzusetzen scheint, ist nicht selten der Zufall im Spiel.

Die Entwicklung der Schlagzeug-Spielweise im Jazz mag in ihrer prägnanten musikhistorischen Kontinuität und Zwangsläufigkeit das beste Beispiel geben. Sie erfährt eine immer größere rhythmische Verdichtung und Differenzierung; ein Paradebeispiel für die Logik in der Jazz-Entwicklung. Kein Zweifel, diese Entwicklung verläuft wirklich so zwangsläufig, als sei sie Schritt für Schritt bewußt vollzogen worden. In Wirklichkeit war jeder Schritt ein Vorstoß ins Unbekannte, manchmal völlig unbewußt gefunden, und erst nachträglich erschien dieser Schritt so nahelegend, daß man ihn eigentlich schon längst hätte erwarten müssen. Der Schlagzeuger Kenny Clarke erzählt, daß er zum erstenmal freie, rhythmische Akzente mit der großen Trommel seines Schlagzeuges gesetzt hätte, als sein Fuß zu müde gewesen sei, in der Teddy-Hill-Band ständig alle vier Schläge des Taktes durchzutreten. Die weiteren Schritte der Entwicklung der modernen Schlagweise wurden dann bewußt getan. Zuerst mußte man aber intuitiv oder zufällig finden, daß man den Grundrhythmus nicht unbedingt auf der großen Trommel markieren mußte, um die Band rhythmisch zusammenzuhalten.

Auch wirtschaftliche oder soziologische Momente haben bei der Entwicklung des Jazz und der Aufeinanderfolge seiner Stilarten eine Rolle gespielt. So war es beispielsweise für die Entwicklung des Big Band Jazz in hohem Maße entscheidend, in welchen Zeiten in den USA wirtschaftliche Prosperität herrschte. Jahrelang ging es den Big Bands einfach deshalb schlecht, weil die Amerikaner sie nicht bezahlen konnten. Daß Orchesterleiter wie Count Basie in den Jahren nach 1945 vorübergehend zur Combomusik zurückkehrten, lag in erster Linie am Geld und nicht – wie gelegentlich geschrieben wurde – an der Vorliebe des Publikums für die neue Combomusik des Bebop.

Wenn man so will, verdankt der Jazz sogar sein Entstehen eher einer soziologischen, denn einer musikalischen Notwendigkeit. Der Sprachforscher und Jazzspezialist Professor S. I. Hayakawa schreibt:

„Wären die Neger auf ihren Feldern geblieben, dann wäre ihre Volksmusik wie die aller anderen Völker primitiv und ansprechend geblieben, ohne andere technische Hilfsmittel als Dudelsäcke, Tamtams, primitive Streichinstrumente und so weiter. Wären die Neger andererseits im Leben von New Orleans ganz aufgegangen, dann hätten sie in ein oder zwei Generationen ihren volkhafte Hintergrund vergessen, wären kulturell von der weißen Welt assimiliert

worden, und ihre Enkel hätten sich Note für Note durch die Kompositionen eines Ethelbert Nevin gekämpft. Weder das eine noch das andere geschah jedoch. In gewisser Beziehung hatten sie teil an der Kultur von New Orleans, in anderer Hinsicht wieder nicht. Sie standen gleichzeitig innerhalb und außerhalb der weißen Kultur. Wie ungerecht oder unglücklich diese Situation gewesen sein mag, so drängte sie doch die Neger einerseits in ihre alte Volkskultur zurück und stieß sie gleichzeitig in eine neue Kultur hinein. Und die Neger taten das einzig Mögliche: Sie verschmolzen diese beiden Einflüsse...“

Neben den anderen, mehr oder weniger spekulativen Triebkräften der Jazz-Entwicklung sind zwei Haupttendenzen unübersehbar: die Tendenz zur Abstraktion und die Tendenz zur Differenzierung. Alle die verschiedenen Linien, die die Jazz-Entwicklung ausmachen, folgen im Grunde diesen beiden Tendenzen. Jede außerhalb der Musik liegende Anregung wurde musikalisch umgesetzt und im Laufe der Zeit von ihrem Anlaß abstrahiert. Der Groll-Effekt der Blasinstrumente diente zunächst zu nichts anderem, als den klagenden Ton einer menschlichen Stimme nachzuahmen. Allmählich verlor er diesen Beigeschmack und wurde zum rein musikalischen Stilmittel. Der Blues war zuerst nur als traurige, anklagende oder beschwörende Liedform denkbar. Allmählich abstrahierte man die Form von dem ihr zugrunde liegenden Gefühlsausdruck und interessierte sich nur noch für ihre musikalischen Möglichkeiten. „Die auszudrückenden Gefühle werden unwichtig und beiläufig. Der Vortragende beschäftigt sich immer mehr mit rein rhythmischen und musikalischen Bezügen“ (Hayakawa).

Der Abstraktion folgt die Differenzierung. Jede weitere Beschäftigung mit einer neuen Form oder einem neu gefundenen Stil muß zwangsläufig die Form oder den Stil verfeinern und drängt dazu, alle Möglichkeiten zur Entfaltung zu bringen. Jeder schöpferische Musiker, der sich in einem bestehenden Stil ausdrückt, fügt diesem Stil Neues hinzu und hilft zu seiner Differenzierung. Insofern ist die nachträglich festzustellende eindrucksvolle Kontinuität der Jazz-Entwicklung das Werk vieler einzelner Jazz-Musiker, die alle zu dieser Entwicklung beigetragen haben, ohne zunächst bewußt an ihr zu arbeiten. Erst in jüngster Zeit werden bestimmte Linien der Entwicklung bewußt und experimentell erforscht und bis in die letzte Konsequenz hinein verfolgt. Aber auch das ist nur ein kleiner Ausschnitt des gegenwärtigen Jazz-Geschehens. Marshall W. Stearns definierte den Jazz von 1960 als ein Gemisch von vier deutlich geschiedenen Trends:

1. die Hauptströmung des improvisierten modernen Jazz,
2. eine wachsende Vielfalt von Revivals und Wiederbelebungen bestimmter Züge dieser Hauptströmung (der neue Blues-Einfluß, das New-Orleans-Revival mit seinem europäischen Dixieland-Ableger, eine Swing-Renaissance unter dem Etikett „Mainstream“, die Beschäftigung moderner Arrangeure mit traditionellen Jazz-Themen und so weiter),
3. Unterhaltungsmusik mit Wurzeln in der Volksmusik (Rhythmus und Blues mit dem Ableger des Rock'n'Roll, Einflüsse altenglischer Balladen und Volkslieder und so weiter),
4. experimentelle Musik, die vielfach aus Elementen der ernsten Musik geschaffen wird.

Bereits an dieser – gleichfalls wieder nur sehr schematischen und keineswegs die ganze Breite der heute gespielten Jazzmusik umfassenden – Vier-Punkte-Gliederung wird deutlich, daß immer nur ein Teil der Jazzmusiker an dem Vorstoß in Neuland beteiligt

ist: Die improvisierenden Musiker (Punkt 1) und die mit Klängen und Formen experimentierenden Arrangeure und Komponisten (Punkt 4). Alle andere Jazzmusik genügt sich in der Wiederholung und Abwandlung geäußelter Formen. Sie macht den eigentlichen populären Teil der Jazzmusik aus. Das Publikum hat sich an sie gewöhnt und verlangt selbstgenügsam immer wieder die gleichen Repertoirestücke.

Die Aufnahmefähigkeit des Publikums, die Gewöhnung des Ohres an neue Harmonien und Klänge und die Ausbildung eines neuen Melodiebewußtseins, das der sich verändernden neuen Jazz-Phrasierung gerecht wird, spielt für die Jazz-Entwicklung eine nicht zu unterschätzende Rolle. André Hodeir wies zu Recht darauf hin, daß die großartigen Schallplatten, die Charlie Parker zwischen 1946 und 1948 aufnahm, damals nur in geringen Stückzahlen verkauft werden konnten und daß erst nach Charlie Parkers Tod 1955 ein größeres Publikum die Größe und Bedeutung von Parkers Werk richtig einzuschätzen vermochte. Ebenso lange brauchten die richtungsweisenden Cool-Jazz-Aufnahmen von Miles Davis' Capitol Orchestra von 1949, ehe sie sich – in der Miles-Davis-Mode nach 1956 – etwas besser auf dem Schallplattenmarkt verkaufen ließen. Und Thelonious Monk, dessen Pianostil fast zwei Jahrzehnte lang als pianistisches Unvermögen verstanden wurde, entwickelte sich um 1958 zum dominierenden Faktor der Weiterentwicklung des Jazz.

Die Jazz-Geschichte ist nicht frei von moralischen Aspekten. Welcher Musiker heute überall gefeiert wird und morgen schon vielleicht vergessen ist, bestimmen nicht unwesentlich die Institutionen der öffentlichen Meinung, Presse, Rundfunk und die Agenturen. Die großen Linien dieser Geschichte jedoch, die Tendenzen zur Abstraktion und Differenzierung, das Bemühen der Jazzmusiker, immer weiter Elemente der afrikanischen oder der europäischen Musik zu assimilieren, werden von den stilistischen Vorlieben des Publikums oder den Jazz-Tagesmoden nur unwesentlich beeinflusst. Das wirklich Faszinierende der Jazz-Entwicklung ist vielleicht, daß trotz aller Zufälligkeit und trotz der sich zu verwirrender Vielfalt und Komplexität überlagernden Linien die Haupttendenzen überschaubar blieben.

Kenny Clarke erfindet den modernen Schlagzeug-Stil

