

Christian Broecking

Das nahe und das ferne Fremde

100 Years of Jazz & Blues Festival – Eine Collage zur Position des Jazz

Es ist stets Geld vorhanden, es werden stets Doktorarbeiten vergeben, um der wissenschaftlichen Dummheit freien Lauf zu lassen und das zu erforschen, was für Gelehrte das allerwichtigste Problem ist: Wer beeinflusste wen in der Weise, daß er irgend etwas zu irgendeinem Zeitpunkt gesagt hat? ... Die Gefühle der Menschen, die sich nicht so leicht in Worten ausdrücken lassen, die Fähigkeit, die Gegebenheiten unserer Existenz unmittelbar wahrzunehmen, bleiben fast völlig unbeachtet. (Aldous Huxley, Die Pforten der Wahrnehmung, in: Sidran, 18)

Die langen Anfahrtswege zu ihren bescheidenen Instituten schrecken sie nicht, und daß ihr Sujet selbst Eingeweihten schwer zugänglich erscheint, damit läßt's sich leben. Doch als Esoteriker sind sie nicht in Mode und als Experten nicht gefragt, daran konnte ihr diesjähriger Brooklyner Auftritt auch nichts ändern. Die Wissenschaft von der African American Music bestreitet bislang vor allem Heimspiele. Die Non-Profit-Organization 651 lud im April dieses Jahres zu ihrem 3. *100 Years of Jazz & Blues Festival* in die angenehm kargen Räume der Brooklyn Academy of Music, der sie seit ihrer Gründung 1988 institutionell angegliedert ist. Im Beiprogramm zitierte sie streitbare und jazzkundige Vertreter der African American Studies aufs Podium, um Auskunft darüber zu erhalten, was es mit dem Einfluß des Jazz und Blues auf die Kulturen der Welt auf sich hat. Seitdem der weiße Komponist Gunther Schuller 1969 auf einer akademischen Konferenz den Ausspruch wagte, daß »Duke« Ellington ein bedeutender amerikanischer Komponist sei, und der amerikanische Kongreß ein Jahrzehnt später den Jazz zum »National Treasure« erklärte, treibt der Jazz im akademischen Aufwind, als Forschungsgegenstand etabliert, als nationales Erbe gesponsort und gelehrt.

Dr. Billy Taylor, ein Wegbereiter der Jazzpädagogik, spricht von derzeit 35.000 Jazzensembles in den USA. Viele junge Musiker nutzen heute die Möglichkeit, sich an unzähligen Jazzdepartments von gefragten Jazzperformern ausbilden zu lassen. »Heute können junge Musiker die chronologische Entwicklung des Jazz studieren, indem sie das Repertoire eines jeden Stils üben. Fortgeschrittene können bei legendären Musikerpersönlichkeiten des Jazz lernen, die weltweit Meisterklassen und Workshops unterrichten. Das ernsthafte Studium des Jazz hat vielen Laien geholfen, die amerikanische Kultur zu verstehen und Musiker in die Lage versetzt, individuelle Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, weil sie auf den Errungenschaften ihrer Vorgänger aufbauen können. Jazzfans wissen heute mehr von amerikanischer

Kultur, als die meisten Amerikaner selbst.«

Die einzigen weißen Teilnehmer der Podiumsdiskussionen beim 651 Festival sind der Jazzpfarrer John Garcia Gensel und der Jazzhistoriker Dan Morgenstern, seit 1976 Direktor des Instituts für Jazz Studies an der Rutgers University. Er ist gerade aus Dänemark zurückgekehrt, wo er einst auf der Flucht vor den Nazis mit amerikanischem Jazz aufwuchs und jetzt als Jurymitglied des Danish Jazz Center zur Nominierung des »Jazzpar« Preises 1993 geladen war. Den eigentümlichen Umstand, daß, außer an den Wahlfranzosen Martial Solal, die Preise ausschließlich an Amerikaner – Kenny Barron, Carla Bley, Tommy Flanagan und Jimmy Heath – vergeben wurden, kann er nicht erklären, obwohl der Jazz heute von versierten und innovativen Musikern in weiten Teilen der Welt gespielt wird.

Die stilistische Evolution des Jazz, vom New Orleans Style bis zum Free Jazz, ist eingebettet in die afro-amerikanische Tradition der Oral Culture. Ein Konzept – des einen Mythos, des anderen Lebenselixier – das die lebendige Traditionsbewahrung sicherte. Seit dem Tod von John Coltrane 1967 gibt es im Jazz keine Musikerpersönlichkeit mit vergleichbarem Einfluß. »Wir wußten ganz einfach, wie man sich ›Vätern‹ gegenüber verhält. ... Ich erinnere mich an einen Nachmittag, an dem ich einfach nur zuhörte, mit welcher Begeisterung er über Art Tatum redete, den er neben Thelonius Monk und Miles Davis so liebte wie wir ihn. ›Art‹, sagte er voller Enthusiasmus, ›konnte innerhalb von vier Beats von einem Es- oder Fis- Akkord aus den C-Septakkord erreichen (eine Entfernung von einer übermäßigen Quart!) und auflösen.« (Archie Shepp über John Coltrane in: Sidran, 13)

»Seit 1970 gibt es keinen einzelnen dominanten Stil im Jazz, nach 40 Jahren intensiver und oft sich überstürzender Veränderungen ist das Haus Jazz heute eins mit vielen Wohnungen«, faßt Morgenstern zusammen. »Wie nie zuvor haben wir heute die Möglichkeit, der CD sei's gedankt, über Wiederauflagen längst verschütteter Einspielungen, bis zu unzähligen Neuaufnahmen junger Jazzmusiker, ein umfassendes Hörbild dieser reichen Musik zu erhalten. Das ist einmalig, eine ungeahnte Hörerfahrung, und soweit der Jazz vom gegenwärtigen Boom profitiert, voraussichtlich vergänglich.«

Die zaghafte Subventionen für die offizielle amerikanische Jazzkultur haben die Arbeitsbedingungen amerikanischer Jazzmusiker und -komponisten unmerklich verändert, nach wie vor fristen in Europa gefeierte Festivalstars in ihrer Heimat ein recht bescheidenes Dasein. Der renommierte Jazzperformer Dave Holland ist einer der wenigen Europäer, die es im rauen amerikanischen Jazzbusiness »geschafft« haben: »Ich würde sagen, daß das europäische Publikum der improvisierten amerikanischen Musik gegenüber ein anderes Verhältnis hat als das amerikanische Publikum. Und dies schafft natürlich eine unterschiedliche Situation. Das liegt zum Teil daran, daß die Ursprünge dieser Art von Musik in Amerika liegen. Und ich glaube, daß es mindestens bis zu einem gewissen Grade notwendig ist, die Erfahrung von Amerika gemacht zu haben, um – sagen wir mal – in der Lage zu sein, den emotionellen Gehalt zu verstehen und zu begreifen, wo er herkommt. Und mit amerikanischer Musik meine ich genau genommen schwarze Musik. Denn dort liegen die Ursprünge dieser Musik, bei den schwarzen Amerikanern. Konsequenterweise kommt somit die treibende Kraft für diese Musik aus Amerika.« (Jost, 138)

Die Transformation des Fremden

Die Quellen der Black Music im Spiegel afro-amerikanischer Wissenschaft. »Als ich 1958 zum ersten Mal in die United States kam und ein Appartement in Harlem bezog«, erinnert sich der Musikwissenschaftler Prof. J. H. Kwabena Nketia, »da hörte ich etwas, das dem Sound afrikanischer Trommeln unglaublich ähnelte. Ich ging dem nach und traf in einem Park nahe der Amsterdam Avenue auf einige schwarze Amerikaner, die dort Basketball spielten, trommelten und tanzten. Die Bewegungen ihrer Körper faszinierten mich, das war alles sehr afrikanisch.«

Dr. Nketia, der derzeit Professuren in Pittsburgh, Los Angeles sowie in seinem Heimatland Ghana innehat, definiert die afrikanischen Wurzeln der Musik nicht nur als Merkmale, sondern als die Konzepte, Gestaltungselemente, Grundformen, Handlungsweisen und Prozesse des Musikmachens, welche in unterschiedlichen Abstufungen in den musikalischen Kulturen aller Menschen afrikanischer Abstammung (einschließlich der USA) manifest sind, ungeachtet ihres Wohnortes oder ihrer Staatsbürgerschaft, und welche ihrer Musik eine besondere Identität geben. Die wichtigste Eigenschaft afrikanischer Wurzeln wird in den auffallenden Differenzen afrikanischer, amerikanischer und karibischer Musik deutlich – ihre Spannkraft.

Die Enkulturationsprozesse, die zu bestimmten Typen musikalischen Verhaltens und Ausdrucks führen, ähneln sich in afrikanischen und afro-amerikanischen Communities und die Manifestationen afrikanischen Musikhandelns können nicht nur als Funktionen historischer Erinnerung interpretiert werden, soweit Kultur tatsächlich erlerntes Verhalten impliziert. Bestimmte Formen des rhythmischen Ausdrucks und musikalischen Verhaltens - bei Spielen, Gottesdiensten und anderen sozialen Anlässen, verdeutlichen kontinuierlich die Transmission afrozentrierter Konzepte und Kenntnis: Die Wahrnehmung des Beats, Sound- und Rhythmusmuster, Integration von Sound und Bewegung, Interaktionsstrukturen musikalischer Performance. Auch wenn der Blues eine originär afro-amerikanische Musik ist – eine Musik vor allem der afrikanischen Sklaven, die nach Amerika gingen – wurden Wissenschaftler wie Paul Oliver und Samuel Charters auf der Suche nach Wurzeln des frühen afro-amerikanischen Blues in Westafrika (Savannah Belt) fündig. Nketia vermutet ein fundamentales kreatives Prinzip afrikanischer Herkunft und untersucht, in welcher Weise Blues und Jazz von afrikanischer Kultur abstammen. Die Evolution afro-amerikanischer, karibischer und lateinamerikanischer Musik zeige, daß – außerhalb geschlossener Gemeinschaften – die Veränderungen musikalischer Materialien enorm sind, neue Sounds und neue künstlerische Werte als Antwort auf die internen und externen Herausforderungen entstehen. Die Transformationen – afrikanischer Pentatoniken und Improvisationskonzepte, des Call- and Response-Prinzips in dialogische Instrumentalformen, der Struktur der Rhythmussektion und der Drum-Ensembles – sind heute so weit verbreitet und vertraut, daß es schwer geworden ist, die Wurzeln noch auszumachen.

»There goes my Jazz« hatte der Jazzpianist Randy Weston, gebürtiger Brooklyner, einst ausgerufen, als Nketia ihm afrikanische Schallplatten vorspielte. 1968 kehrte er dem New Yorker Jazzbusiness den Rücken und erforschte von Marokko aus die

kontinentalen Roots seiner Musik. Nketia bemerkte insbesondere bei Jazzmusikern häufig eine intuitive Wahrnehmung ihrer afrikanischen Wurzeln. Es gibt Afroamerikaner, die bei einer Brass Band eines ghanaischen Dorfes Ähnlichkeiten mit New Orleans Jazz hören, auch wenn die Musiker selbst sich dessen nicht bewußt sind. Afrikaner machen oft ähnliche Erfahrungen, wenn sie Jazz oder afro-amerikanische Schlagzeuger hören. Der afro-amerikanische Einfluß auf zeitgenössische afrikanische Musiker ist immens. Afro Beat, Afro Rock oder Afro Jazz sind für Nketia Neuinterpretationen des afro-amerikanischen Ausdrucks, die eine eigene afrikanische Persönlichkeit erkennen lassen. »Vielleicht können afrikanische Musiker dies als eigene Leistung jetzt auch in die Welt der Musik einbringen, als afrikanische Variationen der Popmusik?«

Nketia geht davon aus, daß der afrikanische Blick, nach der kolonialistischen Erfahrung heute fragend, auf dem schwarzen Amerika ruht – wie ein afrikanisches Sprichwort besagt, daß der Folgende die Gangart des Vorgängers erlernt.

Das Nahe Befremdende

»Meines Erachtens wurzelt das typische schwarze Musikgenie in drei grundlegenden Erfahrungsbereichen: zum einen in der afro-christlichen Kirche; zum anderen im Functional Song aus der Sklavenzeit (dem Work Song, dem Arwhoolie und den Cries) und schließlich in der Vielfalt von Liedern, Gesängen und Spielen, die zu einer schwarzen Kindheit gehören«, erläutert der Saxophonist Archie Shepp, Professor für afro-amerikanische Musikgeschichte und Literatur. (Sidran, 14) »Das ganze Gerede über die afrikanischen Wurzeln unserer Musik, den Beat und all das, ist ok. Aber: Schwarze Musik ist das Ergebnis harter Arbeit, ständiger Proben und Prüfungen – nichts anderes«, wettet Stanley Crouch, einer jener zornigen schwarzen Publizisten, die wissen, daß man den Leuten was bieten muß, damit sie zuhören und verstehen.

Crouch, Jahrgang 1945, Jazzmusiker, -kritiker und Poet, war zwischen 1979 und 1989 Redaktionsmitglied der New Yorker Wochenzeitung Village Voice. Hier entwickelte der heimliche Star des Podiums seinen selbstreflexiven, provokanten Stil. Die Bewegung des Black Nationalism war für ihn im schwarzen Rassismus erstarrt, und die schwarzen Intellektuellen waren bis auf wenige paralysiert. Ihrer Forderung an die Weißen, sich von Rassismus und Demagogie loszusagen, entsprachen sie selbst nicht. Crouch wird zum »Hanging Judge«, einer, der seine ehemaligen Kampfgefährten an den »verdienten« Pranger stellt. Er schrieb gegen den »todgeweihten« Radikalismus sich vor AIDS nicht schützender Homosexueller in Manhattans Village, die, ähnlich den schwarzen militanten Kadern Ende der 60er Jahre, alles was ihren Lebensstil einschränkte als Repression verteufelten: Die »Hölle der selbstgefälligen Isolierung.« Er rückte die Ästhetik eines Black Cinema à la Spike Lee (*Do The Race Thing*) in die Nähe des »Fascinating Fascism« (Susan Sontag) einer Leni Riefenstahl und mochte nicht an die Message der »afro-faschistischen Rassenhatz von Public Enemy« glauben. Die Erfahrungen und Erfolge der Frauenbewegung allerdings, deutet Crouch als Zeichen grundlegender Veränderung: »Wir leben im Zeitalter der Neubestimmung.«

Crouch zitiert aus einer kleinen Exilschrift von Thomas Mann (*Vom zukünftigen Sieg der Demokratie*, 1938), daß die Demokratie vor jeder anderen

Gesellschaftsform »von dem Gefühl und Bewußtsein der Würde des Menschen« inspiriert sei. Darin sieht Crouch die eigentliche Message des Jazz angelegt: »Der Glaube an die Würde des Negers und die Bedeutung der Individualität führte zu dem wahrscheinlich radikalsten Anschlag auf die westlich-musikalische Konvention in diesem Jahrhundert: Blues wurde zur ästhetischen Hymne dieser Kultur, die in einer Art die Erfahrung des heutigen Lebens transportiert, wie es keine Musik europäischen oder anderen Ursprungs je geschafft hat.« Das Wunder der Improvisationskunst Jazz sei, daß sie alle musikalischen Ausdrucksformen, mit denen die Afrikaner seit ihrer Ankunft in Amerika in Berührung kamen, in einem ästhetischen Konzept fusioniere.

Engagiert wendet sich Crouch gegen jegliche irrationale Behinderung von Talent, Anerkennung und Ausbildung – was nach wie vor die afro-amerikanische Alltagserfahrung prägt: »Unabhängig von Klasse, Geschlecht, Religion, Rasse, Aussehen oder Körpergröße – wenn du die Anforderungen schaffst, solltest du auftreten und in den Medien präsent sein können. Nehmt die letzte demokratische Herausforderung an, Kinder, sie bringt Licht in die bittersüße Wahrheit vom Blues des Daseins.«

Der Poet und Publizist Prof. Amiri Baraka (LeRoi Jones) spricht von Black Music als Kraft sozialer Veränderung, den Willen zur Freiheit symbolisierend. »Wir brauchen eine Kulturrevolution in den United States, und die Musik ist unser revolutionäres Kommunikationsmedium, lokal und global. Black Music ist das Vehikel schwarzer Selbsterziehung.« »Machen wir uns nichts vor«, fragt Delridge Hunter, Professor für Oral History in Texas, »warum können denn so wenige African Americans mit ihrer Musik was anfangen? Von weißen Publizisten habe ich erfahren, daß Black Music Protestmusik sei. Die haben aber nicht verstanden was es heißt, wenn du im Umkreis von 2000 km die gleiche schwarze Musik im Radio hören kannst, jeden Abend, egal wo du im Süden wohnst. Und daß jeder vorbeikam – auch die Weißen, um zuzuhören, wenn T. Bone Walker irgendwo spielte. Es würde keinen Country and Western geben ohne T. Bone Walker... Es gibt heute keine amerikanische Musik, die nicht schwarze Musik als Grundlage hat. Ich habe Studenten aus der Karibik, die von der Beziehung zwischen Blues und Reggae keine Ahnung haben, aber intuitiv Blueslyrik verfassen können. Das meiste, was über schwarze Kultur geschrieben wurde, ist falsch: Wir brauchen Experten! Wir müssen die jungen schwarzen Studenten ermutigen, ihre Geschichte, Herkunft und Wurzeln zu studieren.«

Ist man doch schließlich in die Falle getappt, nach der Etablierung und Institutionalisierung afro-amerikanischer Kunst als nationales, »hohes« Kulturgut, weiter denn je entfernt von den einst projizierten Kräften revolutionärer Veränderung, den proletarischen Jugendlichen in den schwarzen Ghettos? African American Studies nur eine weitere Sackgasse ins Dickicht des intellektuellen Abseits?

»Ja, es ist bizarr«, fügt Amiri Baraka hinzu. »Sicher haben wir wissenschaftliche Institutionen für schwarze Kultur etc., aber wir stehen herum und schauen hilflos drein, wenn Michael Jackson 100 Millionen Platten verkauft, wenn die Werbeindustrie die ganzen Motown Hits aufkauft, und Marvin Gaye – als Sänger für Werbespots wiederbelebt – erfolgreicher denn je wird. Kann etwa nur noch die Werbung was mit unserer Musik anfangen?« »Als wir von Texas hierherfuhren, kamen wir durch 16

Städte«, ergänzt Deldridge Hunter. »In jeder Stadt war schwarze Musik lebendig. All Black Clubs, keine Anzeigen in den Zeitungen, die Leute wissen wo. Wenn man ins Village (New York) geht, trifft man auf weiße Bluesmusiker. Es gibt Bluesclubs in der ganzen Welt, und von überallher kommen Musiker zu uns, um zu lernen, herauszufinden, worum es eigentlich geht.«

»Was ist eine Blue Note?« fragt ein junger Schwarzer im Plenum. »In Bezug zur europäischen Notenschrift ist die Blue Note zwischen E und Es lokalisiert, zwischen H und B und manchmal auch woanders«, erklärt Hunter. »Es ist ein Sound, der keinem europäischen Instrument zuzuordnen ist, es sei denn, einer verstimmten Gitarre. Hör dir B. B. King an oder Howlin Wolf, und du weißt worum es geht.«

Ausklang. Als der Jazzmusiker Don Cherry einst gefragt wurde, wie es dazu kam, daß seine Kinder auch Musik machen, sagte er, »weil sie gelernt haben, daß sie als Teil einer Kultur dafür verantwortlich sind, sie lebendig zu halten. Genauso war es mit Jim Pepper (1941-1992), der Saxophonist der mit mir nach Westafrika kam. Jim ist ein Indianer, sein Vater ist ein PowWow Sänger«, erzählt Cherry, der selbst indianische Vorfahren hat. »Die Reaktion in Afrika war überwältigend, als Jim eines seiner selbstkomponierten PowWow Stücke spielte – besonders von Seiten der Botschaftsangehörigen. Sie erkannten hierin etwas wahrhaft Amerikanisches.« (Davis, 153)

Ausgewählte Literatur und Musik

Crouch, Stanley. *Notes of a Hanging Judge. Essays and Reviews 1979-1989*. Oxford University Press, N.Y. 1990.

Davis, Francis. *In the Moment. Jazz in the 1980s*. Oxford University Press, N. Y. 1986.

Jost, Ekkehard. *Jazzmusiker. Materialien zu einer Soziologie der afro-amerikanischen Musik*. Ullstein, FfM/Berlin/Wien. 1982.

Sidran, Ben. *Black Talk. Schwarze Musik – die andere Kultur im weißen Amerika*. Wolke, Hofheim. 1985. (amerik. Orig. 1981)

That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. (Ausstellungskatalog) Darmstadt. 1988.

Pepper, Jim. *Dakota Song*. Enja CD 5043

Shepp, Archie – Dollar Brand Duo. *Duet*. Denon CD DC-8561

Weston, Randy. *The Spirits of our Ancestors*. Antilles CD 511869