

Musik und Gesellschaft Jazz und Gesellschaft

von Andreas Rütten

1. Einleitung

In dieser Arbeit werden drei verschiedene Ansätze zur Interpretation der Beziehung zwischen Musik und Gesellschaft aufgezeigt.

Kapitel 1 beschäftigt sich mit der Definition zweier elementarer Begriffe, die zur Unterscheidung verschiedener Ebenen der Beschäftigung mit Musik unter soziologischen Aspekten von entscheidender Bedeutung sind. Ein Exkurs über die Jazz-Soziologie und die Rolle der Jazzkritik soll die Ausführungen der beiden folgenden Kapitel in den Kontext der allgemeinen Musiksoziologie stellen.

Das 2. Kapitel ist der Versuch, einen möglichen Weg der Jazzsoziologie aufzuzeigen, die sich historisch orientiert und die Bedeutung außermusikalischer Ereignisse für die Entwicklung verschiedener Jazzstile untersucht.

Im direkten Vergleich dazu wird in Kapitel 3. der Ansatz von Ekkehard Jost zu einer Sozialgeschichtsschreibung des Jazz dargestellt und kritisch gewürdigt.

1.1. 'Sinn' und 'Gehalt'

Jede Auseinandersetzung mit Musik unter soziologischen Aspekten sieht sich mit dem Problem des Abstrakten in ihr konfrontiert. Die Grundthese der Musiksoziologie muß also lauten, daß außer dem rein akustisch-musikalischen Phänomen noch eine Ebene existiert, die sich der soziologischen Analyse nicht entzieht. Diese Ebene wird in der musiksoziologischen Literatur mit Begriffen wie: Bedeutung, musikalischer Gehalt, eigentliche Aussage, etc. etikettiert.

In dem folgenden Abschnitt wird exemplarisch eine Definition dargestellt, und es wird versucht, unter Vermeidung der methodischen Schwächen dieses Ansatzes, zu einer alternativen Definition zu gelangen.

1.1.1. Die Begriffe 'Sinn' und 'Gehalt' bei Eggebrecht

In seinem Buch 'Sinn und Gehalt in der Musik' stellt Eggebrecht ein Begriffsinstrumentarium vor, mit dessen Hilfe er eine Unterscheidung zwischen verschiedenen Ebenen der Musikbetrachtung treffen will. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die Untersuchung bzw. Bestimmung der Aufgabe von Analyse.

Sein Grundgedanke ist der, daß die musikalische Analyse sowohl rein technische Begebenheiten der Musik, als auch deren Interpretation liefern könnte. Um den Sachverhalt, den ich hier 'rein technische Begebenheiten' nenne, zu definieren, errichtet Eggebrecht eine hierarchisch aufgebaute Begriffskette: Auf unterster Ebene beginnend mit Elementen (Klänge, Akkorde), die er zu Komplexen bündelt, welche zusammen mit Formteilen (Thema, Motiv, Takt), Momenten (crescendo etc.) und Satzarten (= Technik im engeren Sinne, z.B. Orgelpunkt, Klangzentrum) die Substanzen bilden, die die Konstituenten des musikalischen Gefüges darstellen.

"In den Konstituenten (..) konkretisiert sich das musikalische (Ton- und Klang-) Material. (...)

Das Material und die Substanzen einschließlich der Satzarten sind in der Regel vorstrukturiert bzw. vorgegeben: sie sind (vorkompositorische, lehrbare) Normen" /1/

"Das musikalische Gefüge ist die Konkretion (einschließlich der Funktionalisierung) von Material und Substanzen (incl. der Satzarten) durch die musikalische Technik."/2/

Ziel dieses nicht leicht zu durchschauenden Begriffssystems ist es, die musikalische Analyse als Frage nach dem Grad der Individuation eines musikalischen Gefüges im Verhältnis zur Norm zu definieren.

Da Eggebrecht die Konstituenten des Gefüges als Konkretion der Normen begreift, muß die Analyse fragen, in welchem Maße sich ihr konkreter Gegenstand als Einzelfall von dem 'Grundsätzlichen' unterscheidet.

Diese Definition von musikalischer Analyse beinhaltet immer noch das Ideal, daß Analyse sowohl die Beschreibung des

Gefüges, als auch dessen Interpretation liefern kann.

An dieser Stelle führt Eggebrecht nun die Begriffe 'Sinn' und 'Gehalt' ein. Zu erwarten wäre eine Gleichsetzung von musikalischem Gefüge (wie oben definiert) mit 'Sinn' und eine Gleichsetzung von Interpretation oder Deutung dieses Gefüges mit 'Gehalt'. Aber dieser naheliegende Gedanke, mit den sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Ebenen der Musikbetrachtungen, verwirft er aus folgendem Grund:

Wenn die Gesamtheit des musikalischen Gefüges der 'Sinn' eines Musikwerkes sei, so könne dieser nicht benannt bzw. benutzt werden, denn die Verbalisierung von rein musikalischen Begebenheiten stellt immer schon einen Akt der (impliziten) Interpretation dar.

"Musikalischer Sinn ist real nur musikalisch darzustellen." /3/

"So gesehen gibt es überhaupt keine Analyse, die nicht schon qua Beschreibungssprache sowohl den 'rein musikalischen Sinn' deutet, als auch den Gehalt mit ins Spiel bringt." /4/

So wird der Begriff 'Sinn', gerade erst eingeführt, im gleichen Atemzug sinnentleert. Aber für Eggebrecht scheint sich in dieser Argumentation kein Widerspruch dazu zu finden, im Folgenden den Begriff 'Gehalt' so in der Relation zu 'Sinn' zu definieren, als wäre dies nun doch eine brauchbare Kategorie der Musikbeschreibung.

"Gehalt ist nicht nur alles, was sich der Musik bei ihrer Entstehung an Intention, historischer Situation, gesellschaftlicher Wirklichkeit einwohnt, sondern auch, was sich in der Geschichte ihrer Rezeption entfaltet und auf ihr ablegt." /5/

Musikalischer Gehalt, bzw. besser der Gehalt in der Musik sei jenes, was sich aus der Interpretation des gefundenen Sinns ergibt. D.h. die Deutung des Sinns bringt den Gehalt ans Licht.

Welcher Art können nun Aussagen über den Gehalt von Musik sein? Eggebrecht unterscheidet zwischen dem vom Komponisten und dem sich aus den geschichtlichen Bedingungen der Zeit intendierten Sinn. Während er unter dem ersteren Eigenschaften wie Affekt, Stimmungen oder poetischer Idee versteht, beinhaltet die zweite Möglichkeit sowohl gehaltliche Momente, die unter Begriffen wie Romantik oder Barock subsumiert werden als auch soziologisch begründete Aussagen wie z.B. über affirmative, gesellschaftskritische oder utopische Funktion von Musik. /6/

Eggebrecht definiert 'Gehalt' also als etwas, daß dem musikalischen Gefüge zwar in irgendeiner Art und Weise innewohnt, aber mit dem Instrumentarium der technisch-musikalischen Analyse nicht beschrieben werden kann. Und er betont an anderer Stelle die unbedingte Abhängigkeit des 'Gehaltes' vom 'Sinn'. Diese Position ist mit der Behauptung, daß 'Sinn' nicht verbal darzustellen sei, m.E. nicht ohne weiteres

vereinbar. Er entgeht diesem Widerspruch dadurch, daß er im Fortgang seiner Argumentation den 'Sinn' als etwas durchaus Benennbares und konkret Faßbares behandelt:

"Die Analyse von Musik, ihres Materials und ihrer Formgesetze bis in die Zellen ihrer Technik, kann gegenüber jenem Gehalt gänzlich blind bleiben, so wie die Konstatierung dieses Gehaltes ohne den konkret analytischen Nachweis reine Behauptung bleibt." /7/

1.1.2. Versuch einer abweichenden Definition der Begriffe 'Sinn' und 'Gehalt'

An diesem Beispiel wird deutlich, wie Eggebrecht mit seinen selbstdefinierten Begriffen jonglieren muß. Hat er einige Seiten zuvor noch postuliert, daß eine Benennung des 'Sinnes' ohne implizite Deutung des 'Gehalts' unmöglich sei, so gibt es jetzt anscheinend doch einen Weg, Musik "bis in die Zellen ihrer Technik" zu analysieren, ohne sich dem Gehalt zu nähern.

In dieser Zweideutigkeit des Begriffs 'Sinn' liegt eine der Schwächen von Eggbrechts Theorie. M.E. wird er bei dem Bemühen um Exaktheit durch genaue Definition zum Opfer seiner eigenen Begriffe. Es würde reichen, es dabei zu belassen, die technisch-musikalischen Eigenarten, die sich bis in ihre Elemente wie Ton, Intervall und Akkord, analytisch beschreiben lassen als den 'Sinn' eines Musikwerkes zu definieren. Das Problem, inwieweit es möglich ist, solche Eigenschaften zu verbalisieren, ohne im gleichen Moment zu interpretieren, ist nicht gravierend genug, um deshalb die gesamte Definition wieder in Frage zu stellen. Sicherlich muß der Analytiker sich immer bewußt sein, auf welcher Stufe der Beschreibung er sich befindet. Aber um eine musiksoziologisch relevante Unterscheidung über die Art von Aussagen vornehmen zu können, reicht diese Definition völlig aus.

Ich will nun zeigen, wie sich die Begriffe 'Sinn' und 'Gehalt' definieren lassen auf der Basis der Gleichsetzung von Ergebnissen einer musikwissenschaftlichen Analyse mit 'Sinn' und der Gleichsetzung von "nicht musik technischer" Interpretation mit der Kategorie 'Gehalt'.

Hierzu ist vorab eine Unterscheidung zwischen Musikwissenschaft im engeren und Musikwissenschaft im weiteren Sinn nötig. Unter Musikwissenschaft im engeren Sinn verstehe ich all jene Sparten dieser Wissenschaft, die sich in rein technischer Sicht mit Musik beschäftigen: Harmonie- und Formenlehre; Kompositionstechnik (Satzlehre, Kontrapunkt, etc.); Instrumentenkunde; Musikgeschichte; usw.

Zur Musikwissenschaft im weiteren Sinn gehören auch die Bereiche, die sich mit Kategorien und Methoden verschiedener

Hilfswissenschaften der Musik nähern. Dies sind insbesondere die Soziologie, Psychologie und Pädagogik.

'Sinn' seien Aussagen über Musik (Stile, Werkgruppen, Einzelwerke etc.), die sich der formalen Sprache der Musikwissenschaft im engeren Sinne bedienen. Diese formale Sprache zeichnet sich durch ein Begriffssystem aus, das einzelne akustisch-physikalische Vorgänge im Speziellen oder Gruppen solcher Vorgänge im Verhältnis zu einander beschreibt.

Die Begriffe, derer sich dieses System bedient, sind bis zu einem gewissen Grade festgelegt, und bedürfen keiner wiederholten Beschreibung. Z.B. die Quinte braucht nicht mehr als physikalische Relation zwischen zwei Schwingungen definiert zu werden; die Regeln, die den 'strengen Kontrapunkt' in einer bestimmten Epoche bilden, lassen sich in zeitgenössischen Lehrwerken explizit nachlesen und ihr verbindlicher Charakter ist evident; etc.

'Gehalt' seien Aussagen über Musik (Stile, Einzelwerke, etc.), die sich anderer Bezugssysteme als der Musikwissenschaft im engeren Sinn bedienen. Diese anderen Bezugssysteme können Hilfswissenschaften der Musikwissenschaft im weiteren Sinne sein (Psychologie, Soziologie, etc.) oder aber auch Bereiche wie Mystik und Religion umfassen.

'Sinn' und 'Gehalt' stellen in dieser Definition nicht verschiedene Bestandteile des musikalischen Gefüges dar, sondern zwei Ebenen der Auseinandersetzung mit Musik. 'Sinn' als Beschreibung; 'Gehalt' als Auslegung.

Der Unterschied zwischen dieser Definition und dem Vorschlag Eggebrechts manifestiert sich in folgenden Punkten:

- 'Sinn' ist die innere Struktur des Werkes, so wie sie sich in Kategorien der Musikwissenschaft beschreiben läßt, und ist nicht als eine innere Wahrheit der Musik zu verstehen, die sich 'real nur musikalisch darstellen' ließe.
- 'Gehalt' ist nicht etwas, was der Musik ursprünglich 'innewohnt' und sich im Laufe der Zeit 'auf ihr ablegt', sondern die Summe der Aussagen, die über sie innerhalb eines oder mehrerer Bezugssysteme getroffen werden können.

Es ergibt sich aus diesen Punkten, daß mit meiner Definition von 'Sinn' und 'Gehalt' sich interpretierende Aussagen immer an zwei Punkten zu legitimieren haben:

1. an der technischen Spezifikation des interpretierten musikalischen Gefüges (Sinn), und
2. an den Kategorien der als Bezugssystem gewählten Theorie.

Den Unterschied zwischen den zwei Ebenen der Auseinandersetzung mit Musik möchte ich an einem Beispiel verdeutlichen. In der Praxis ist es normalerweise sicher nicht sinnvoll, eine Unterscheidung auf so detailliertem Niveau, wie hier dargestellt, zu treffen. Aber auch bei der Zuordnung eines komplexeren Gedankenganges zu einer der beiden Ebenen muß nach analogen Prinzipien vorgegangen werden.

Beispiel:

(a)Die musikalische Analyse von Schuberts Lied "Der Doppelgänger" zeigt (u.a.), daß in den ersten 25 Takten die Terz der Tonika nur zwei mal als Durchgangsnote erscheint.

(b)Die Begleitung in diesen ersten 25 Takten basiert auf offenen Quinten.

(c) Der Text dieser Takte schildert Leere, Einsamkeit und Trauer.

(d)Offene Quinten sind die musikalische Darstellung von Mangel, Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit.

(e)In Takt 27, Schlag 1-und-und erscheint die Terz der Moll-Tonika und wird drei mal wiederholt.

(f)Der Text in Takt 27 ff. lautet: "Da steht auch ein Mensch."

(g) Die Mittel- und Unterstimmen in Takt 27 bilden analog zu den vorhergehenden Takten offene Quinten.

(h)Dadurch wird der 'Handlung' des Textes vorweggegriffen: Das Auftauchen des Menschen als Handlungsträger, dargestellt durch das Einführen der vorenthaltenen Tonika-Terz, wird durch Beibehaltung der offenen Quinten in der Begleitung in Frage gestellt.

(i)Der weitere Text gibt den vermeintlichen Menschen als Doppelgänger, als 'Phantom' zu erkennen, und bestätigt dadurch, was musikalisch bereits in Takt 27 angedeutet wurde.

Diese Aussagen stellen offensichtlich eine Vermischung von Beschreibung und Interpretation dar. Mit den Kategorien 'Sinn' und 'Gehalt' ist es nun möglich, eine Zuweisung zu treffen und dadurch zu entscheiden, nach welchen Kriterien die Gültigkeit jeder Aussage zu beurteilen ist.

Satz (a) und (b) stellen eindeutig Beschreibungen der inneren musikalischen Struktur dar. Die Begriffe Terz und offene Quinte sind Kategorien der Musikwissenschaft im engeren Sinn und können als genaue Beschreibung eines bestimmten musikalischen Moments gelten. Die Gültigkeit der ersten beiden Aussagen muß sich an ihrem konkreten Gegenstand messen lassen. D.h., wenn die Partitur tatsächlich an den genannten Stellen offene Quinten und das Fehlen der Tonika-Terz aufweist,

dann sind die Aussagen gültig.

Satz (c) stellt eine zusammenfassende Beschreibung eines Teilaspektes des musikalischen Gefüges dar. Da die Gültigkeit dieser Zusammenfassung nicht mit den Begriffen der Musikanalyse behauptet werden kann, gehört diese Aussage zum 'Gehalt'. Wenn Satz (c) den originalen Text aus der Partitur zitieren würde, wäre er eine reine Beschreibung innerhalb des Bezugssystems der Musikwissenschaft, und somit dem 'Sinn' zuzuordnen.

Satz (d) ist eine Interpretation dessen, was in Satz (b) festgestellt wurde. Seine Gültigkeit muß sich im Rahmen der Allgemeingültigkeit der musikalischen Symbolsprache zu Beginn des 19. Jh. erweisen. Da die Lehre der musikalischen Symbole m.E. nicht zur Musikwissenschaft im engeren Sinn gezählt werden kann, gehört für mich Satz (d) zum 'Gehalt'. Mit einer anderen, weitergehenden Definition von 'Musikwissenschaft im engeren Sinn' könnte dieser Satz evtl. auch dem 'Sinn' zugeordnet werden.

Satz (e),(f) und (g) sind zweifelsfrei Beschreibungen in Kategorien der Musikwissenschaft im engeren Sinn.

Ebenso deutlich stellen die Sätze (h) und (i) Interpretationen dar, die sich nicht mit den Mitteln der musikalischen Analyse und den Kategorien der Musikwissenschaft im engeren Sinn legitimieren lassen.

Die praktische Bedeutung einer solchen Unterscheidung zwischen 'Sinn' und 'Gehalt' liegt in der Möglichkeit, musiksoziologische Texte auf zwei Ebenen zu beurteilen. Wenn die in einem solchen Text auftauchenden Argumentationen einer der beiden Betrachtungsebenen zugeordnet werden, können diese auf ihre Gültigkeit befragt werden. Eine Aussage, die den 'Sinn' betrifft, muß mit den Methoden der Musikwissenschaft getestet werden. Bei einer Aussage, die sich auf den 'Gehalt' bezieht, ist als erstes zu fragen, welche Theorie dieser Aussage zugrunde liegt oder liegen könnte. Das kann im Einzelfall eindeutig eine bestimmte Wissenschaftsdisziplin sein (Hörpsychologie, Geschichte, Pädagogik, etc.) oder ein Theoriegebäude, das nicht immer ohne Schwierigkeiten zu benennen sein wird. Der zweite Schritt liegt in der Überprüfung der Plausibilität dieses Arguments nach zwei Seiten:

1. plausibel in der Verbindung zum 'Sinn' des interpretierten Gegenstandes, und
2. in der Verbindung zu der im ersten Schritt benannten Theorie.

Dieser modellhafte Weg wird sich in der Praxis selten so explizit durchführen lassen, aber als Anhaltspunkt und Methode halte ich ihn für ein geeignetes Mittel zur Erstellung und Beurteilung musiksoziologischer Texte.

Vor allem werden Schwächen erkennbar gemacht, die in der mangelnden Verbindung von Deutung und Analyse begründet sind. Das Problem, das sich der Musiksoziologie stellt, ist nicht das Analysieren des 'Sinns' und auch nicht das Aufstellen theoretisch abgesicherter Thesen über die Musik. Die Verbindung von beiden Aspekten ist der Punkt, an dem sich die Schwierigkeiten ergeben. Nur wenn eine exakte Trennung zwischen gefundenem 'Sinn' und postuliertem 'Gehalt' getroffen wird, ist es möglich zu erkennen, wie ein bestimmter musiksoziologischer Ansatz dieses Problem behandelt.

1.2. Der spezifische Fall der Jazzinterpretation

Die Literaturliste der Musiksoziologie umfaßt inzwischen eine unübersehbare Anzahl von Titeln. Spätestens seit Adorno ist die Kultur im Allgemeinen, und die Musik im Speziellen zu einem ernsthaften Tummelfeld der Soziologen, Psychologen und anderen Geisteswissenschaftlern geworden.

Die Palette der Veröffentlichungen reicht von

1. umfassenden Gesamtdarstellungen

- Einleitung in die Musiksoziologie (Adorno)
- Einführung in die Musiksoziologie (Rummenhöller)
- Musik im Wandel der Gesellschaft (Blaukopf)

über

2. Einzeldarstellungen

- bestimmter Epochen
- Die musikalische Vorklassik (Rummenhöller)
- Der Bürger erhebt sich (Schleuning)
- bestimmter Stile
- Der Mannheimer Stil (Eggebrecht)
- Der Jazz (Adorno)
- bestimmter Komponisten
- Gustav Mahler (Blaukopf)
- Versuch über Wagner (Adorno)

bis hin zu

3. einzelnen Werken

- Machauts Motette Nr. 9 (Eggebrecht)
- 'Der Dichter spricht' (Rummenhöller)

Hingegen ist die Anzahl der Texte, die sich speziell mit dem Jazz oder gar einzelnen Jazzstücken beschäftigen, verschwindend gering. Die Ursachen hierfür sind verschiedener Natur:

- Die relativ junge Geschichte des Jazz
- Die Tatsache, daß es innerhalb des Jazz erst sehr wenige, klar abgrenzbare Stilrichtungen gibt.
- Die Subsumierung des Jazz unter den verpönten U-Musik Sektor durch die etablierte Musikwissenschaft.
- Die Unsicherheit der Musikwissenschaft im Umgang mit Improvisation als stilbildendem Element.
- Das Fehlen (fast) jeglicher Notation im Jazz, die als Grundlage zur Analyse dienen könnte.

Der letztgenannte Punkt, und die Tatsache, daß der Jazz eine gegenwärtige, d.h. noch nicht abgeschlossenen Musikrichtung ist, stellen eine Gemeinsamkeit mit der avantgardistischen E-Musik dar. Zwar ist diese i.d.R. auf irgend eine Art und Weise notiert, aber diese Notationen sind, zumindest in den letzten zwei oder drei Jahrzehnten, dergestalt, daß sie sich den Analyseinstrumenten der Musikwissenschaft entziehen.

Es ist auch sicherlich kein Zufall, daß es unzählige Versuche gab, die Avantgardemusik mit dem neueren Jazz zu verbinden. Jedoch war diesen Versuchen, die unter der Bezeichnung 'Third Stream' zusammengefaßt werden, kein allzu großer Erfolg beschieden. Hauptgrund dafür dürfte die eben nur oberflächliche Gemeinsamkeit zwischen Improvisation und Alleatorik sein. Ein weiterer elementarer Unterschied dürfte das politische Ambiente des Jazz sein: Es ist fast unmöglich, sich mit dem Phänomen Jazz, besonders seiner moderneren Spielarten auseinanderzusetzen, ohne, zumindest implizit, eine wertende Stellung zu ihm einzunehmen. Dieses Ambiente liegt zwar m.E. hauptsächlich in dem Umfeld und in den Existenzbedingungen des Jazz begründet, und nicht in seinem 'Sinn', aber das Übergehen dieses Punktes, ist ein Grund für das Scheitern des 'Third Stream'. Ich werde auf die Bedeutung des politischen Ambiente des Jazz in Kapitel 3 wesentlich näher eingehen.

1.2.1 Die Jazzkritik

Ein großer Teil der Veröffentlichungen zum Thema Jazz entspringen der Jazzkritik. Bevor der Jazz wenigstens ansatzweise ein Thema der Musikwissenschaft und Musiksoziologie wurde, waren die Kritiker die einzigen, die sich ernsthaft mit dieser Musik auseinandersetzten. Dies sind natürlich i.d.R. keine wissenschaftlichen Aussagen, geschweige denn explizit musiksoziologische Forschungen, doch sie stellen eine reiche Quelle über Formen der Auseinandersetzung mit dem Jazz dar. Da der Jazz während seiner ganzen Geschichte immer eine heftig umstrittene Musik war, zeigt sich in den Äußerungen der Kritik sehr deutlich die Ambivalenz zwischen zugeschriebenem politischen Gehalt und nachweisbarem Sinn.

Aber nicht nur die vom Dogma der wissenschaftlichen Exaktheit entlastete Kritik, sondern auch sehr viele der ernsthaften musikwissenschaftlichen Texte neigen zu polemischen, unbewiesenen und vorurteilsbesetzten Urteilen.

Das Dilemma der Wissenschaft ist (zumindest eines ihrer Dilemmas), daß i.d.R. Aussagen um so genauer und 'objektiver' Ausfallen, je distanzierter sich die Forschung ihrem Gegenstand gegenüber verhalten kann. Für die Kunst und die Kunstwissenschaft heißt das, daß Aussagen über mittelalterliche Altarbilder ungleich präziser und fundierter sein können, als Aussagen über die Graffiti-Kunst in der New Yorker U-Bahn. Deutlich zeigt sich dieses Dilemma, wenn man die Publikationen zur Kunst des 14. Jh. mit denen zur Kunst der Gegenwart vergleicht. Nicht allein der quantitative Unterschied fällt ins Auge, sondern auch die Art der getroffenen Aussagen divergiert beträchtlich.

Wissenschaft ist immer auch der Einsatz von mehrheitlich anerkannten Paradigmen und Axiomen, über die in einer bestimmten Epoche zumindest, nicht jedesmal von neuem gestritten werden muß.

Wie soll sich nun aber ein Urteil über Gegenwartskunst konstituieren, ohne sich dem Vorwurf auszusetzen, Wertmaßstäbe einer schon vergangenen Epoche zu benutzen? Zu jeder Zeit stehen die Kritiker vor der Frage, ob die bisher gültigen Paradigmen auch noch einem neu entstandenen Kunstwerk gerecht werden können.

Für die Musik lassen sich Paradigmenwechsel innerhalb der Bewertung deutlich aufzeigen. Der Strenge und formalen Bestimmtheit der früh- und hochbarocken Musik folgte die Verspieltheit und formale Freiheit des galanten Stils. Diesem Wechsel mußte die Kritik der Zeit dadurch Rechnung tragen, daß nicht mehr die perfekte Nutzung der Kontrapunkttechnik und Stimmführung allein genügte (obwohl dies natürlich niemals die alleinigen Kriterien zur Beurteilung hochbarocker Musikwerke waren), sondern Originalität und Anmut mußten als Qualitätsmerkmal mit herangezogen werden. Später, mit dem Aufkommen der Romantik wurde die Klangfarbe zu einem zentralen Begriff der Kritik. Um 1910 hätte dann spätestens das bis dahin für alle Epochen gültige Paradigma der Klangschönheit aufgegeben werden müssen, aber leider gibt es auch heute noch genügend Kritiker, die diesen Paradigmenwechsel nie nachvollzogen haben.

Für die gegenwärtige, sogenannte E-Musik sind m.E. noch überhaupt keine Maßstäbe zur Beurteilung gefunden worden.

Was für die Kritiker der Kunstmusik gilt, gilt natürlich in dem selben Maße auch für die Jazz-Kritiker. Die Kritik an dieser genuin schwarzen Musik war jahrzehntelang fest in weißer Hand. Erst mit LeRoi Jones meldete sich Ende der 50er Jahre ein

Schwarzer zu Wort. Besser müßte es hier heißen, daß erst zu diesem Zeitpunkt die weiße Jazzkritik bereit war, einem Schwarzen ein einigermaßen kompetentes Urteil zuzutrauen.

Die ersten Texte die sich mit dem Jazz, bzw. dem Ragtime auseinandersetzten, versuchten diese Musik mit den Methoden und Maßstäben der mitteleuropäischen Musik des 19ten Jahrhunderts zu beurteilen. Zu welchen krassen Fehlurteilen dies führte soll das folgende Zitat veranschaulichen:

"The musicians cannot be compared with those of the present day; their technique is faulty, they are often out of tune, and they fail to get together on the ensembles. " /8/

An diesem Beispiel, daß gewiß kein Einzelfall ist, läßt sich deutlich zeigen, wie mit inadäquaten Maßstäben Urteile gefällt werden. Was hier mit 'falsch spielen' umschrieben wird, ist offensichtlich das Bestreben der schwarzen Musiker pentatonische Grundmuster ihrer afrikanischen Musiktradition zu übernehmen. Für den afrikanischen Gesang hat die Tonhöhe eine vollkommen andere Bedeutung, als für den europäischen. Da in vielen westafrikanischen Sprachen grammatikalische Zusammenhänge von der Tonhöhe der gesprochenen Silbe abhängig sind, kann eine gesungene Melodie nicht unabhängig von diesen grammatikalischen Zusammenhängen gebildet werden. Dies schlägt sich dann natürlich auch im rein instrumentalen Bereich nieder. Das heißt, daß die genaue Einhaltung einer bestimmten Tonhöhe, wie sie in der europäischen Musik lange Zeit als Maß aller Dinge galt, in der afrikanischen und afro-amerikanischen Musik weder angestrebt noch möglich ist und war. Weiße Kritiker haben für die spezielle Art der Intonation der ersten Jazzmusiker den Begriff 'dirty tone' geprägt. Diese 'dirty tones' stellen einen Kompromiß zwischen schwarzer Tradition und weißen Elementen dar, der nur von weißen als 'schmutzig' empfunden werden konnte.

Wenn Goffin weiter schreibt, daß die Musiker nicht in der Lage seien exakt im Ensemble zu spielen, dann liegt der Grund für diese (Fehl-)Einschätzung in der Unfähigkeit westlich sozialisierter Ohren polyrhythmische und polymetrische Schichtungen zu erkennen und zu verstehen. Sehr wahrscheinlich beklagt Goffin hier die Tatsache, daß in dem ursprünglichen 'New Orleans Jazz' die einzelnen Stimmen nicht auf einem betonten Taktteil einsetzten, sondern kurz davor oder kurz danach.

Diese Unfähigkeit des weißen Publikums sollte später dazu führen, daß kommerziell erfolgreicher Jazz fast gänzlich auf off-beat-Phrasierungen verzichten mußte.

Aber auch die neueren Autoren, die sich mehr oder weniger am Rande mit dem Jazz beschäftigen, kommen zu keinem sonderlich differenziertem Bild. Als Beleg dafür führe ich zwei Textstellen an, die zwar mit höherem Anspruch als die Jazzkritik antreten, aber in ihrem Niveau dieser wohl gerade ebenbürtig sind.

"Der Jazz. Die Musik der amerikanischen Neger ist in der Tat der einzige - im Sinne eines Kollektivstils - stilbildende Akt unserer Epoche; und wenn das so ist, so deshalb, weil er eine neue Art von Folklore darstellt, die aus der melodisch-harmonischen Substanz der den Negern auf den Plantagen Mittelamerikas von den Missionaren gelehrt kirchlichen Gesänge entstanden ist. (...) Dem ist noch der instrumentale Jazz hinzuzufügen. Wie jede andere Folklore ist auch diese Musik durch eine stark stilistische Einheitlichkeit und eine äußerste Kargheit der Ausdrucksmittel gekennzeichnet: Sie verfügt über eine einzige - und zwar binäre - rhythmische Kadenz und ein einziges, allerdings bis zur äußersten Grenze der Möglichkeiten ausgenütztes rhythmisches Differenzierungsmittel: die Synkope. (...) Bis ins Orgiastische wahrt sie ihren religiösen Charakter, aber der im Hot und Swing hervorgehobene sexuelle Charakter, der dem synkopierten binären Rhythmus eigen ist, hat aus ihr die erträumte Musik einer westlichen Gesellschaft gemacht, die außerhalb ihrer lukrativen Geschäftigkeit, der Politik und der gesellschaftlichen Riten in ihrem Leben nur noch das Vergnügen suchte." /9/

Hier zeigen sich auf knappstem Raum die krudesten Fehler und Vorurteile der traditionellen Musikwissenschaft gegenüber dem Jazz. Durch einen rhetorischen Schlenker wird der Jazz historisch zu einer weißen, europäischen Musik gestempelt. Der originär afrikanische Anteil an dieser Musik wird schlichtweg übersehen, oder bewußt geleugnet. Innermusikalische Phänomene wie 'off beat', Polyrhythmik und Polymetrik werden pauschal als Synkope mißinterpretiert, was zu fatalen Schlußfolgerungen über die Kunst- und Geschichtsfähigkeit dieser Musik führt.

Aber auch die Texte, die von einer offensichtlich wohlwollenden Position aus den Jazz beschreiben und erklären wollen, verfallen zum Teil gewissen Schemata und Stereotypen, die zu problematischen Urteilen führen können. So besteht der Großteil der Jazzliteratur aus Biographien und Anekdoten. Sicherlich kann die Kenntnis der Biographie eines Interpreten zum Verständnis seiner Musik beitragen, aber die Aussagen über einen Stil oder ein bestimmtes Stück kann und darf sich darin nicht erschöpfen. Als Beispiel für diese weitverbreitete 'Methode' mag ein willkürlich herausgegriffenes Zitat von J.E.Behrendt genügen. In 'Das große Jazzbuch' unternimmt er den interessanten Ansatz die Geschichte einzelner Instrumente im Jazz aufzuzeigen. Aber anstatt nun auf Techniken des Instruments, innermusikalische Konsequenzen oder Veränderungen des Klangideals und der Klangvorstellung einzugehen verbleibt seine ganze Aussage doch im Rahmen der Aufzählung der Protagonisten dieses Instruments:

"Die Entwicklung des Tenorsaxophons verläuft umgekehrt wie die der Klarinette: Während die Klarinettengeschichte mit einer Fülle glanzvoller Namen beginnt und von dorthin in einem - wenn auch welligen - Decrescendo zu verebben scheint, ist die Geschichte des Tenorsaxophons ein einziges imposantes Crescendo. Am Anfang steht ein einziger. Heute gibt es so viele Tenorsaxophonisten, daß es selbst für den Fachmann schwer ist, die Fülle der Musiker und die Subtilitäten, durch die sie sich

unterscheiden, zu überblicken." /10/

Sicherlich kann eine Geschichte des Jazz über wichtige stellvertretende Musiker geschrieben werden, aber sobald der Versuch unternommen wird Schlußfolgerungen, die über biographisches und auch innermusikalisches hinausgehen, zu treffen, muß eine tiefergehende Ebene der Auseinandersetzung angestrebt werden.

Zu einem radikalen Urteil über Ursachen und Funktion solch methodischer Unreinheiten, wie ich sie eben versuchte darzustellen, gelangen P. Carles und J.L.Comolli in ihrem Buch 'Free Jazz - Black Power':

"Die westliche Kritik hat die Jazzgeschichte dem idealistischen Modell der westlichen Kunstgeschichte nachgebildet: als eine autonome Disziplin, als simple Abfolge von Ereignissen und Namen, die sich aus sich selbst erklärt und sich am Rande, im Schatten der Geschichte abspielt." /11/

"Während vierzig Jahren hat die westliche Kritik in Sachen Jazz souverän ihre Gesetze erlassen und damit eine musikalische Produktion nach Kriterien und Maßstäben beurteilt, auf die sie sich nicht reduzieren läßt: nach vorgefaßten Meinungen, die sie nicht als solche durchschaute und deren Abhängigkeit von der herrschenden Ideologie her Geschichte und Ästhetik des Jazz formulierte und im übrigen herausklaubte, was sie gerade verstand, prägte sie eine Reihe von Valuten und brachte sie in Umlauf: Namen, Stile, Regeln, Legenden etc. Da deren Auswahl aber bereits ideologisch programmiert war, wurden die Valuten akzeptiert und gehandelt. Über den Jazz hinweg, der damit maßgeblich beeinflußt, wenn nicht verschüttet wurde, einigten sich Kritiker und Publikum schließlich, bestärkten und bestätigten sich gegenseitig: zwei Verbündete des einen Systems" /12/

2. Kurzer Abriß der Jazz-Geschichte

2.1. Vorbemerkungen

In diesem Kapitel möchte ich einen Überblick über die Geschichte des Jazz geben. Dies soll erstens den historischen Rahmen der Musikarten darstellen, auf die sich die Aussagen des folgenden Kapitels beziehen, und zweitens eine mögliche Auffassung von Bedingungen musikalischer Entwicklung darstellen.

Es kann nicht der Sinn dieser Arbeit sein, die ausreichend dokumentierten Fakten und Daten der Jazzgeschichte zu wiederholen. Deshalb werde ich mich auf einige Schwerpunkte beschränken, deren Auswahl eng mit den theoretischen Überlegungen zu einer Sozialgeschichtsschreibung des Jazz von E. Jost zusammenhängen, die ich in Kapitel 3 ausführlich besprechen werde. Diese Schwerpunkte resultieren aus eigenen Überlegungen, die sich aus der Beschäftigung mit den musiksoziologischen Thesen Ekkehard Josts ergaben.

Ich gehe von der Annahme aus, daß zwei Elemente die Entwicklung von Musik und Musikstilen beeinflussen können:

1. die innermusikalische Logik , und
2. außermusikalische Einflüsse.

Unter innermusikalischer Logik verstehe ich all jene Entwicklungen in der Musik, die sich aus dem Material und den Elementen der vorhergehenden Musik und Musikstile rekonstruieren lassen. Entwicklungen also, die sich aus dem Experimentieren mit dem Vorhandenen, der Neuordnung des Bestehenden, dem Hinzufügen oder Weglassen bestimmter Elemente ergeben. Als vorgegebenes Material gilt die Gesamtheit aller Techniken und Elemente, die zur Zeit der Produktion eines Werkes dem Komponisten innerhalb eines Kulturbezuges zur Verfügung stehen.

Als Beispiele für Entwicklungen, die sich innermusikalisch begründen lassen, können z.B. gelten: Wandlung einer Tanzform, wie z.B. der Bouree von der Funktion der Musik zu einer stilisierten Form; die Entwicklung der Sexte von der Dissonanz zur Konsonanz oder auch die Entwicklung von Parallelharmonik zur Polyphonie.

Wichtig bei dieser Art von Entwicklung ist, daß sie schon immer als Kern in dem vorhergehenden Material vorhanden ist und einen Fortschritt im Sinne von Freisetzung potentieller Möglichkeiten darstellt. Ebenso von Bedeutung ist die Tatsache, daß eine innermusikalische begründbare Entwicklung in dem Moment ihres Stattfindens schon wieder Teil des Materials wird, das sie erst ermöglichte.

Wenn dies die einzige Art von Entwicklung wäre, die in der Musikgeschichte stattfindet, dann würde sicherlich nach einer absehbaren Zeit das Material zur Gänze erschöpft sein. Die Bindung des solchermaßen Neuentwickelten an das ihm Vorhergehende setzt Grenzen, die nur durch Fremdeinflüsse überschritten werden können.

Eine solche Definition von innermusikalischer Logik kann keine absoluten Trennungslinien ziehen. Sie soll in der Hauptsache als Instrument dazu dienen, beobachtete Entwicklungen in der Musik danach zu befragen, ob sie sich aus Material und Technik ihrer Vorgänger erklären lassen, oder ob sie als Reaktion auf

nichtmusikalische Ereignisse zu deuten sind.

Das zweite Element, das die musikalische Entwicklung bestimmen kann, sind die außermusikalischen Einflüsse: Ereignisse, die nicht in der Musik verankert sind, aber direkte Wirkung auf kompositorische Technik, Material und Aufführungspraxis ausüben.

Unter musikalischen Entwicklungen, die außermusikalisch beeinflusst sind, verstehe ich also jene, die sich nicht aus Material und Technik ihrer Vorgänger erklären lassen, und bei denen eine andere, nichtmusikalische Ebene, für eine plausible Deutung herangezogen werden muß.

Diese Einflüsse können verschiedener Natur sein:

- technischer (Instrumentenbau, Einführung der Schallplatte)
- kulturhistorischer (Rolle und Funktion von Komponisten, Musikern, Verlegern, Publikum in der Gesellschaft)
- kulturpolitischer (Verbot des Walzertanzens Anfang des 19. Jhs in Süddeutschland; Dogma der Katholischen Kirche nur im 'Palestrina-Satz' zu schreiben über mehrere Jahrhunderte; Verbot des Jazz während der NS-Zeit)
- sozialer (finanzielle und ökonomische Lage der Musiker und des Publikums; Abhängigkeiten von Sponsoren und Verlegern)

Diese Einflüsse zeichnen sich dadurch aus, daß sie nichts mit der musikalischen Struktur zu tun haben, aber diese auf zum Teil massive Art verändern können. Hinzukommt, daß sie in der Regel nicht durch musikalische Entwicklungen beeinflusst werden, auch wenn sie sie selbst hervorgerufen haben.

Diesem Unterscheidungsschema zwischen innermusikalisch bestimmten und außermusikalisch bestimmten Entwicklungen in der Musik liegt die Grundannahme zugrunde, daß künstlerisches Schaffen, Kreativität immer etwas mit Veränderung, Erweiterung, Innovation zu tun hat.

Ich unterstelle diesen Zusammenhang zwischen Kunst und Wille zur Veränderung der abendländischen Kultur, und verwende diesen Gedanken als Grundlage meiner Argumentation, ohne ihn explizit nachzuweisen, da dies nicht Gegenstand dieser Arbeit ist. Für andere Kulturen gilt dieses Postulat nicht, bzw. nur in eingeschränktem Maße. So hat z.B. in der Geschichte der Musik Westafrikas über Jahrhunderte hinweg keine nennenswerte Entwicklung stattgefunden. /13/

Sinn einer Unterscheidung zwischen innermusikalischer Logik und außermusikalischen Ereignissen als Ursache musikalischer Entwicklung ist es, einen Ansatz für musiksoziologische

Untersuchungen aufzuzeigen. Musiksoziologie, verstanden als Suche nach Vermittlungspunkten zwischen Musik und Gesellschaft, sollte, soweit sie historisch orientiert ist, an jenen Punkten ansetzen, wo gesellschaftliche Ereignisse musikalische Entwicklungen massiv und offensichtlich determinieren. Von der Erklärung und Deutung dieser Punkte können dann Schlüsse auf das generelle Verhältnis von Musik und Gesellschaft gezogen werden, auch und gerade in den Bereichen, in denen ein simples Ursache-Wirkungs-Verhältnis nicht mehr zu postulieren ist.

Sicherlich wird sich kein einziges Phänomen in der Musikgeschichte nennen lassen, das eine Entwicklung darstellt, die nur innermusikalisch oder nur außermusikalisch zu erklären wäre. Das Einordnen eines bestimmten Phänomens zu der einen oder der anderen Seite macht nur Sinn im Zusammenhang mit einer übergreifenden Argumentation und der Eingliederung in komplexere Zusammenhänge.

2.2. Geschichte des Jazz

Im folgenden möchte ich die Geschichte des Jazz von seinen Anfängen bis zum Free Jazz auf der Grundlage der vorhergehenden Überlegungen aufzeigen. Es geht darum, jene Punkte in der Entwicklung des Jazz aufzuzeigen, an denen m.E. die Bedeutung gesellschaftlicher Ereignisse und Zustände für die musikalische Entwicklung besonders deutlich wird.

2.2.1. Die Anfänge des Jazz

Am Anfang der Jazzgeschichte steht ohne Zweifel ein außermusikalisches Ereignis: Das Verbrechen der Sklaverei. Die Sklaverei und die damit verbundene Deportation großer Teile eines Volkes ist Ursache und Grundlage dieser Musik. Durch die Massentransporte von Bewohnern Westafrikas nach Süd- und Nordamerika holten sich die weißen Herren nicht nur Arbeitskräfte, sondern, wie sie schnell zu ihrem Mißfallen feststellen mußten, auch deren Kultur.

" Überhaupt sahen die angelsächsischen Puritaner in Musik und Tanz bloß Höllenwerk, das der Arbeit, dem Ernst und den guten Sitten nur schaden konnte. Und schließlich hatte das Mißtrauen der Herren gegenüber den afrikanischen Musikern und Gesängen auch noch handfeste Gründe: die Sklaven benutzten sie, um über ihre Köpfe hinweg Nachrichten auszutauschen. " /14/

Bis ins 19 Jh. hinein wurde die Existenz der schwarzen Sklaven von der weißen Bevölkerung nur unter ökonomischen Gesichtspunkten betrachtet und wahrgenommen. Die Sklaven untereinander mußten sich den unmenschlichen Bedingungen in der Neuen Welt beugen. Ihre Kultur und ihre Traditionen waren

die Faktoren, die ihnen ein Überleben in der Sklaverei ermöglichten. Ohne die Stütze der Religion, der Überlieferungen und der Musik wären die Schwarzen wahrscheinlich nicht in der Lage gewesen, die Entwurzelung, Ausbeutung und Unterdrückung zu ertragen.

"Sklaven galten als Privateigentum ihrer Herren, nicht aber als menschliche Wesen. Sklaven durften nicht heiraten, und die Frauen und Mädchen waren Freiwild für die weißen Herren. Sklaven durften keinen Hund halten, keine Waffen besitzen, kein Pferd mieten, keine öffentlichen Vergnügungen besuchen, nicht die Landstraße entlang reiten, nichts kaufen oder verkaufen. Sie durften nicht schreiben oder lesen lernen, nicht ohne Aufsicht in Gruppen von mehr als sieben reisen und natürlich nicht ihrem Herrn entfliehen." /15/

Ein solches erzwungenes Aufeinandertreffen zweier grundsätzlich verschiedener Kulturen muß zu Konflikten führen, die in verschiedensten Akkulturationsprozessen ihren Ausdruck finden. Solche Akkulturationsprozesse waren in den ersten Jahrhunderten der Sklaverei in Amerika die Adaption und Uminterpretation der christlichen Religion und die Entwicklungen innerhalb der afroamerikanischen Musik.

Die christliche Religion, die den Sklaven aufgezwungen wurde, konnte von diesen ohne Schwierigkeiten angenommen werden, da es in den westafrikanischen Traditionen verankert lag, daß ein besiegtter Stamm die Götter des Siegers annahm. Der entscheidende Punkt bei der Übernahme des christlichen Glaubens durch die Schwarzen ist jedoch der, daß sie die Inhalte und Glaubenssätze des Christentums auf entscheidende Weise uminterpretierten. Schon hier machten sich deutliche Unterschiede zwischen den Bedingungen in Süd- und Nordamerika bemerkbar. In Südamerika überwogen die Katholiken bei weitem, und der Heiligenkult dieser Religion ließ sich ohne weiteres mit dem traditionellen Polytheismus Westafrikas vereinbaren. Zumal diese Adaption von der Katholischen Kirche zwar nicht begrüßt, aber doch geduldet wurde.

Dagegen war die Einstellung der Protestanten, und besonders der Puritaner, die die Mehrheit in Nordamerika stellten, gegenüber polytheistischen Tendenzen und Anbetung lokaler Götter ungleich radikaler. Hier wurde den schwarzen Sklaven jegliche Übernahme von Relikten aus ihren traditionellen Religionen untersagt. Trotzdem fanden sie Möglichkeiten innerhalb des gegebenen Rahmens, eigene Inhalte in die Religion zu legen.

"Die alten Götter aber kamen den Afrikanern im neuen Kontinent abhanden: einmal, weil sie in Afrika gewissen Gegebenheiten (klimatischer, geographischer Natur etc.) zugeordnet waren, die sich in Amerika nicht wieder fanden, und dann, weil die weißen Herren (vorab die angelsächsischen Protestanten) den Niggern bald untersagten, ihre 'Orgien', 'schwarze Messen' und sonstige rituellen 'Teufeleien' abzuhalten. Spuren solcher Kulte finden sich

wohl noch in den Zeremonien der Voodoo (hauptsächlich auf den von Spaniern und Franzosen kolonisierten Antillen) und der Macumba (in Lateinamerika)." /16/

In kultureller und speziell musikalischer Sicht liegen die Unterschiede zwischen Nord- und Südamerika ebenso auf der Hand. Während die katholischen Herren in Südamerika die musikalischen Äußerungen der Sklaven tolerierten, wurde in Nordamerika sehr früh die Musik der Schwarzen mit Restriktionen belegt.

Für die Geschichte des Jazz ist die Entwicklung der südamerikanischen Folklore ohne nennenswerte Bedeutung, da eine Berührung zwischen ihr und dem Jazz erst Ende der 50er Jahre dieses Jahrhunderts im 'Bossa-Nova'-Stil stattfand, und ohne weitere Folgen für den Jazz wieder aufgegeben wurde. /17/

Dieses interessante und wenig beachtete Phänomen der Jazzgeschichte darf nun nicht zu dem Argument verleiten, daß der nordamerikanische Jazz nichts mit der afrikanischen Folklore zu tun hat, da sonst die musikalische Entwicklung in Südamerika ähnlich hätte verlaufen müssen. Vielmehr zeigt die unterschiedliche Entwicklung in beiden Teilen des Kontinents, daß der Jazz Resultat einer bestimmten Form der Unterdrückung des afrikanischen Erbes darstellt.

Da die Rolle der Musik in der westafrikanischen Kultur sehr bedeutend war, stellte die puritanische Einstellung der weißen Sklavenhalter in Nordamerika eine große Schwierigkeit im Akkulturationsprozeß der Schwarzen dar. Einzig in den Land-Kirchen durften die Schwarzen als Chorsänger sich musikalisch betätigen. Auch die worksongs, die während der harten Arbeit auf den Baumwollplantagen gesungen wurden, waren meist geduldet, zumindest solange hinter den, in für Weiße unverständlichem Dialekt gesungenen Texten keine aufrührerischen Inhalte vermutet wurden. Eine dritte Form von Musik wurde den Sklaven zugestanden, die einfach nicht zu verbieten war: Das solitäre Singen ohne Publikum, in dessen Texten Probleme, Hoffnungen, Freuden und Ärger ausgedrückt wurden.

Diese drei Stilarten stellten bis zum Ende des 19. Jh. die afro-amerikanische Musikkultur dar:

1. Der Gospel und der Spiritual, die sich bald aus den Kirchenliedern entwickelte. Der Spiritual war ein reiner Kirchengesang mit religiösem Text, der aber immer eine Bedeutung besaß, die dem weißen Hörer i.d.R. entging. Der Gospel benutzte dieselben musikalischen Materialien und Techniken wie der Spiritual, seine Texte waren jedoch wesentlich säkularisierter.
2. Der worksong, zu dem auch die shouts und hollers gezählt werden, stellte eine funktionale Musik dar, die mit der Industrialisierung der Landwirtschaft und dem Rückgang

der Baumwollindustrie ein rasches Ende fand. Die worksongs standen in der Tradition der westafrikanischen Gemeinschaftsgesänge, die immer eine spezifische Gruppenfunktion hatten, und niemals für ein nicht-partizipierendes Publikum bestimmt waren. So überlebten die meisten musikalischen Traditionen aus Afrika. Der worksong stellte den typischen Wechselgesang zwischen Vorsänger und Chor dar, bediente sich traditioneller Binnenrhythmik, und einer von pentatonischen Sequenzen bestimmten Melodieführung.

3. Der Blues, der sich aus den individuellen Gesängen der Schwarzen entwickelte, stellt den gravierendsten Bruch mit den westafrikanischen Musiktraditionen dar, da in der afrikanischen Kultur fast keine funktionslose, also nicht von und für die Gruppe gespielte, Musik vorkommt. Aber dennoch überlebte das wichtige Element des Wechselgesangs in dem Formschema des Blues.

Diese drei Stilformen, Gospel, Worksong und Blues, sind sicherlich Ausdruck einer Akkulturation und nicht musikalischer Entwicklungen, die sich aus dem gegebenen Material einer Musikkultur begründen lassen. Sie stellen eine erzwungene Kulturform dar, wobei bemerkenswert ist, daß sich die Folgen dieses Zwanges deutlich in der Form der Musik zeigen, aber das innere Gefüge der Musik relativ unbeschadet von dieser Umformung geblieben ist. D.h. die Akkulturation der westafrikanischen Musik ging in dieser Phase (bis etwa Ende des 19 Jh.) nicht soweit, als das die Melodik, Harmonik oder Rhythmik sonderlich verändert worden wäre.

2.2.2. New Orleans

Erst mit dem, zumindest formalen Ende, der Sklaverei wurden in den Südstaaten der USA Bedingungen geschaffen, die zu einem wesentlich tiefergreifenden Anpassungsprozeß der beiden aufeinander treffenden Musikkulturen führten.

Besonders innerhalb von Louisiana, das durch seine Geschichte und sein extremes Klima, das viele Weiße von dort vertrieb, ausgezeichnet war, hatte sich im Laufe der Zeit ein rigoroses Klassendenken innerhalb der schwarzen Bevölkerung entwickelt. Viele freigelassene Sklaven und Landarbeiter zogen in die Städte, vor allem nach New Orleans, und gründeten kleine Handwerksbetriebe oder Geschäfte. Sie bildeten bald eine Mittelstandsschicht mit relativem Wohlstand. Die Angehörigen dieser Schicht legten großen Wert auf ihren sozialen Status und die Bezeichnung 'Kreole', als Unterscheidung zu den 'gewöhnlichen' Schwarzen oder gar Sklaven. Die kulturellen Aktivitäten dieser Kreolen waren von dem intensiven Bestreben bestimmt, das Verhalten der Weißen zu imitieren. Um das zu erreichen wurde jegliche Form von Tradition, die auch nur im Entferntesten etwas mit ihrer afrikanischen Herkunft zu tun hatte

als barbarisch und primitiv abgelehnt und verleugnet.

"Eine wesentlich stärkere, teilweise bis ins Absurde feiner Helligkeitsunterschiede der Hautfarbe gehende Differenzierung kennzeichnete die Gruppe der freien Farbigen, die in New Orleans in den Jahren von 1810 bis 1860 von 5700 auf 11000 angewachsen war. An der untersten Sprosse der sozialen Leiter standen hier die Schwarzen, insbesondere jene vom Lande, die in New Orleans, ungebildet und vom städtischen Leben irritiert, vor allem Hilfsarbeiten (...) wahrnahmen, und dabei vielfach in Konkurrenz zu den irischen Neueinwanderern gerieten. Den freien Schwarzen gegenüber und deutlich zu ihnen abgegrenzt, standen die farbigen Nachfahren aus den Verbindungen zwischen weißen - d.h. in der Regel französischen - Männern und schwarzen Frauen. (. Diese .) Kreolen bildeten (...) eine 'anomale Klasse': zu stolz, um sich mit den Sklaven zu identifizieren und durch die weißen als Neger stigmatisiert, besaßen sie den Status von Quasi-Bürgern." /18/

Dieses Klassendenken und die dadurch bedingte Leugnung jeglicher afrikanischer Elemente fand ein abruptes Ende mit dem amerikanischen Bürgerkrieg und der Abschaffung der Sklaverei. Viele der ehemaligen Sklaven zogen in die Städte und es bildete sich rasch ein urbanes Proletariat, gegen das sich die kreolische Minderheit nicht mehr abheben konnte.

Die Weißen, die bis dahin den Kreolen mit einer gewissen Achtung gegenüberstanden und durchaus in Konzerte rein schwarzer Symphonieorchester gingen, pauschalierten ihre rassistischen Vorurteile und differenzierten schon bald nicht mehr nach unterschiedlichen Graden von 'Schwärze', wie es besonders Anfang und Mitte des 19. Jh. üblich war.

"Den entscheidenden Einschnitt in der Geschichte der kreolischen Bevölkerung des amerikanischen Südens brachte der Bürgerkrieg und die anschließende Aufhebung der Sklaverei. Barg die Emanzipationsproklamation für die ehemaligen Sklaven zumindest den Schein einer Hoffnung auf bessere Zukunft, eine Hoffnung, die sich für die meisten sehr bald als trügerisch erwies, so beinhaltete sie für die farbigen Kreolen den jähen Verlust all ihrer Privilegien, die sie gegenüber den schwarzen Sklaven zuvor genossen hatten. (...) Und schwarz war jeder, der auch nur einen Tropfen afrikanisches Blut in sich hatte. Kein Wunder, daß sich die einstigen gens de couleur libres durch diese Emanzipation, die keine war, am härtesten betroffen fühlten." /19/

Da unter den Kreolen die Musik eine wichtige Rolle spielte, und sehr viele von ihnen eine klassische, europäische Musikerziehung genossen hatten, sahen sich nun plötzlich viele Berufsmusiker um ihren Broterwerb gebracht. Da sie keine andere Chance hatten Geld zu verdienen, verdingten sie sich vor allem in den Vergnügungsvierteln als Unterhaltungsmusiker. Doch hier sahen sie sich der starken Konkurrenz ehemaliger Landarbeiter ausgesetzt, die zwar keine musikalische Ausbildung besaßen, aber durch ihre enorme Musikalität ohne weiteres in der Lage

waren, weiße Unterhaltungs- und Tanzmusik wenigstens so zu imitieren, daß sie mit Engagements in den Tanzsälen rechnen konnten.

An dieser Stelle ist der wohl entscheidendste Anpassungsprozeß zwischen traditionell afrikanischen und typisch euro-amerikanischen Musikelementen zu beobachten. Hatte die Landbevölkerung bis zum Bürgerkrieg ihre Musik relativ unbeeinflusst von europäischer Hör- und Spielgewohnheit beibehalten, so mußten jetzt grundlegende Adaptionen vorgenommen werden, um verkäufliche Arten von Musik zu produzieren.

2.2.2.1. Der Ragtime

Auf der einen Seite standen die gebildeten, musikalisch geschulten Kreolen, deren Musik, sofern sie nicht akademische Konzertmusiker waren, in der Hauptsache durch den Ragtime repräsentiert wurde. Der Ragtime kann nicht als Verschmelzung von euroamerikanischer und afroamerikanischer Musik bezeichnet werden. Vielmehr stellt er eine Form rein europäisch inspirierter Unterhaltungsmusik dar. Das einzige formbestimmende Element, das ihm lange die Zuordnung zum Jazz einbrachte, ist der Rhythmus. Zwei Sachen machen den elementaren Ragtime-Rhythmus aus: 1. die Synkope und 2. der permanente pulsierende 'beat'. Die abendländische Musik kennt und benutzt diese beiden Techniken auch, aber in der Stringenz und der formbestimmenden Bedeutung wie für den Ragtime, stellten sie etwas neues dar. Versuche diese rhythmischen Besonderheiten auf afrikanische Traditionen zurückzuführen, halte ich für verfehlt. Es ist vielmehr eine Betonung der genuinen Funktion dieser Musik, der Tanzbarkeit.

" (...) die Einbindung des durchlaufenden beat in den 2/4 Takt und die Umbildung und Stilisierung des off-beat zu einer nachschlagenden melodischen Achtersynkopierung (...) " /20/

Bei aller Objektivität halte ich den Ausdruck Stilisierung an dieser Stelle für nicht angebracht, da es sich de facto um eine Verflachung handelt: ein Eingehen auf die Hörgewohnheiten des kreolischen und weißen Publikums.

Der Ragtime, als solistische Musik für das Klavier geschrieben, erlebte seine Blütezeit um die Jahrhundertwende. Er war sowohl als Tanz- und Unterhaltungsmusik, als auch als Salonmusik und als Unterrichtswerk in Klavierstunden, vor allem bei den Weißen beliebt. Der Ragtime ist eine durchkomponierte Gattung, die exakt notiert ist, und keinen Raum für Improvisationen vorsieht.

Für die nach dem Bürgerkrieg freigelassenen Schwarzen, die sich in den Städten des Südens sammelten und dort ein urbanes Proletariat bildeten, stellte die Musik eine der wenigen möglichen

Arten des Gelderwerbs dar. Zum ersten Mal während ihrer nordamerikanischen Geschichte hatten die ehemaligen Sklaven die Möglichkeit und genügend Mittel, sich euro-amerikanische Instrumente zu besorgen. Dies waren meist gebrauchte Instrumente aus Armeebeständen, vor allem Trompeten, Posaunen, Trommeln, Pauken und verschiedene Arten von Hörnern.

2.2.2.2 Der 'New Orleans Stil'

Der Ragtime in seiner akademischen (Klavier)-Form blieb ihnen vorerst noch verschlossen, da sie in der Regel weder Noten lesen konnten, noch über genügend technische Fertigkeiten auf dem Klavier verfügten. Da der Ragtime aber die populärste Unterhaltungsmusik darstellte, und somit mit ihm am ehesten Engagements in den Tanzsälen zu bekommen waren, fingen die schwarzen Musiker an, ihn auf ihren Instrumenten nachzuspielen. Die aus dieser Adaption entstehende Musik verdient m.E. zum ersten Mal den Namen 'Jazz'.

Durch den grundlegend anderen musikalischen Hintergrund, den die Kreolen einerseits, und die ehemaligen Sklaven andererseits mitbrachten, entstand bei der Interpretation des Ragtimes eine vollkommen andere Musik. Der Ragtime war für die kreolischen Musiker eine strenge Form, die keine Varianten zuließ, und der nach Möglichkeit immer gleich klingen sollte, unabhängig davon welcher Pianist ihn aufführte.

Die autodidaktisch erworbenen Musikkennntnisse und die überlieferte Musiktradition, die das Musikverständnis der Schwarzen bestimmten, führten zu einer grundsätzlich anderen Form der Interpretation. Da die Melodien der originalen Ragtimes ihnen nur nach dem Gehör vertraut waren, wurden diese schon beim einfachen Nachspielen verändert und variiert. Die rhythmische Dominanz der Synkope wurde durch die, den ehemaligen Landarbeitern wesentlich vertrautere, off-beat Phrasierung ersetzt. Die homophone Struktur der Ragtime-Melodien wurde mit Elementen des 'Wechselgesangs' verknüpft und durch diffizile Nebenstimmen ergänzt.

Dieser 'erste Jazz' stellte also ein komplexes Gefüge aus Elementen der afrikanischen, ländlichen afro-amerikanischen, europäischen, euroamerikanischen und kreolischen Musik dar. Dieser Stil, der zu Beginn noch den Namen Ragtime mit der akademischen Klaviermusik gemein hatte, wurde später mit 'New Orleans Stil' bezeichnet. Er zeichnet sich durch folgende Eigenschaften aus:

- keine Notation, Spiel nach Gehör und Gedächtnis
- rhythmische Varianten, die sich afrikanischer Polyrhythmik und Polymetrik bedienen,

- Interaktion und 'Wechselgesang' zwischen Führungsstimmen und Ensemble
- die Melodie beinhaltet Elemente der Pentatonik (blue notes)
- das melodische Material, weißen Schlägern und kreolischen Ragtimes entnommen, wird immer in unwiederholbaren, halbimprovisierten Varianten gespielt
- die Intonation und Spielweise der Instrumente ist im klassisch-europäischen Sinn falsch bzw. ungewöhnlich
- die Improvisation ist das formbestimmende Element

Der frühe Jazz, wie er sich hier darstellt, ist also ein Konglomerat verschiedenster Einflüsse, der durch äußere Gegebenheiten zustande kam. Diese Äußeren Einflüsse sind in erster Linie politische Veränderungen (Ende des Bürgerkrieges, Abschaffung der Sklaverei) und damit verbunden ökonomische Zwänge (Musik als Möglichkeit des Gelderwerbes, vorausgesetzt, es wird populäre Musik gespielt).

Die Entstehung des kreolischen Ragtimes läßt sich ziemlich deutlich aus den Elementen der euro-amerikanischen Tanz-, Unterhaltungs- und Militärmusik ableiten. Vor allem die Tradition der französischen Einwanderer lebt in der Melodik und Harmonik des Ragtimes weiter. Die Besonderheiten des Rhythmus im Ragtime lassen sich einerseits aus den Märschen der Militärkapellen, und andererseits aus den lebhaften Tanzformen der südeuropäischen Einwohner erklären. Selbst wenn man davon ausgeht, daß der Rhythmus im Ragtime etwas genuin Neues darstellt, bleibt doch die Tatsache, daß der Ragtime eine 'logische' Entwicklung in der gegebenen Musiktradition darstellt. Eine Form des musikalischen Fortschritts also, die sich eher aus musikwissenschaftlicher als aus musiksoziologischer Sichtweise heraus erklärt.

Die Transformation, die dieser Ragtime jedoch bei der Entstehung des 'New Orleans Stils' erfuhr, kann, wenn überhaupt, nur sehr mühsam mit einer innermusikalischen Logik erklärt werden. Vielmehr muß in den Bedingungen, die zur Entstehung dieser Art von Musik geführt haben, die zeitlich verschobene, musikalische Reaktion auf einen gewaltsamen Zusammenprall zweier Kulturen gesehen werden, die in dieser Heftigkeit wohl einmalig in der Musikgeschichte sein dürfte.

Die zeitliche Verschiebung zwischen dem Beginn der Völkerverschleppung von Afrika nach Nordamerika (Ende 17 Jh.) und der Entstehung des Jazz (Anfang 20 Jh.) erklärt sich aus der Isolation der Schwarzen, die erst mit der Aufhebung der Sklaverei beendet wurde. Hinzukommt, daß der Aufeinanderprall der euroamerikanischen und der afrikanischen Kultur eben nicht das Zusammentreffen zweier gleich starker Traditionen

darstellte, sondern die 'weiße Kultur' besaß die Machtmittel, die afrikanischen Elemente zu isolieren und zu unterdrücken.

An dieser Stelle drängt sich die Frage auf, inwieweit man Aussagen über die Ursachen der Entstehung einer bestimmten Stilart auf innermusikalische Elemente beziehen kann. D.h., ist es möglich, über die Tatsache hinaus, daß der Jazz seine Entstehung der Abschaffung der Sklaverei verdankt, zu behaupten, daß z.B. die Bedeutung der Improvisation eine direkte Folge dieser außermusikalischen Bedingungen darstellt? Die Antwort auf diese Frage kann nur am speziellen Einzelfall, aber nicht generell getroffen werden. Zwei Beispiele mögen das verdeutlichen:

1. die 'blue notes'

Die Verwendung der 'blue notes' im frühen Jazz stellt ein Element dar, das sich grundlegend aus der Musiktradition Westafrikas erklärt. Die relative Unbestimmtheit der Terz und der Septim (= blue note) ist eine Folge der pentatonischen Melodiebildung, die weder die Bedeutung der Septim als Leitton, noch die der Terz als Bezugspunkt der Dur-Moll-Tonalität kennt. Es scheint mir also nicht möglich, das Auftauchen der blue notes als Folge außermusikalischer Ereignisse zu interpretieren, sondern es ist dies eine logische, innermusikalische Entwicklung.

2. die Improvisation

Die bedeutende Rolle der Improvisation des Jazz stellt eine Vermischung von inner- und außermusikalischer Ursache dar. Einerseits läßt sich das Improvisieren aus der afrikanischen Tradition erläutern, auch wenn hier die Rolle und Art des Improvisierens kaum mit der im 'Jazz' zu vergleichen ist. Andererseits stellt das Improvisieren eine Folge der Unkenntnis des Notenlesens und der Ausschließung der Schwarzen von der Musikerziehung dar. Aus rein ökonomischen Gründen war es wohl nur den allerwenigsten Schwarzen in New Orleans möglich, in irgendeiner Form Musik- oder Instrumentalunterricht zu erhalten. So wurde aus der Not eine Tugend gemacht, und das Improvisieren entwickelte sich zum elementaren, stilbestimmenden Element des Jazz.

Die Tatsache, daß der 'New Orleans Stil' das Produkt hauptsächlich außermusikalischer Determinanten darstellt, führt zu der Überlegung, welche innermusikalische Dynamik in diesem Stil begründet liegt. Da ein Stil nicht etwas Statisches, Abgeschlossenes ist, können bestimmte, dem musikalischen Material immanente Entwicklungen erwartet werden. Im folgenden werde ich versuchen, einige Punkte aufzuzeigen, wie, aus musik-logischer Sicht, die Entwicklung des 'New Orleans Stils' zu erwarten gewesen wäre.

1. Das harmonische Gerüst des 'New Orleans'-Jazz ging i.d.R.

nicht über die drei Grundstufen der europäisch-funktionalen Harmonik hinaus: Tonika, Subdominante und Dominante mit den jeweiligen Paralleltönen. Eine Ausweitung dieses harmonischen Gerüsts wäre sicherlich zu erwarten gewesen. Dadurch, daß sowohl die Führungs-, als auch die Begleitstimmen weder vorgeplant, noch notiert waren, ergaben sich während des Spielens und des Improvisierens immer neue Klänge und Klangsichtungen, die i.d.R. nicht mit den Grundakkorden dieser Harmonien übereinstimmten. Durch die ständige Interaktion und das Aufeinanderhören der Musiker hätten sich mit ziemlicher Sicherheit neue Akkordprogressionen ergeben, die wiederum das harmonische Gerüst für nachfolgende Musikstücke hätten liefern können.

2. Die fortschreitende Instrumentbeherrschung der schwarzen Musiker ließ erwarten, daß sie ihre Klangvorstellungen in wesentlich differenzierterer Art verwirklichen werden. Die Verwendung minimaler Schwankungen auf einer relativen Tonhöhe als Bedeutungsträger, wie sie im frühen 'New Orleans'-Jazz in Ansätzen vorhanden war (dirty tones), hätte sich dadurch verstärken können, und dies hätte die Ablösung der Melodiebildung von den meist banalen Themen der weißen Schlager oder der kreolischen Rags beschleunigen können. Generell wäre mit der Zunahme der Perfektion auf dem Instrument eine Tendenz zu komplexeren Musikstücken zu erwarten gewesen.
3. Der Rhythmus, der traditionell eine tragende Rolle bei der Realisation dieser Musik spielte, ließ Entwicklungen erwarten, die die Polyrhythmik verstärkt in den Vordergrund gestellt hätte. Die Polyrhythmik stellt einerseits die Fortsetzung genuin afrikanischer Tradition, und andererseits die logischste Form der Vermeidung von Monotonie in stark rhythmischer Musik dar.

2.2.3. 'Chicago' und Swing

Die faktische Musikgeschichte steht diesen, in dem Material des 'New Orleans'-Jazz begründeten, Erwartungen jedoch diametral entgegen.

Es sind im wesentlichen drei Gründe dafür zu nennen, daß die Entwicklung des Jazz in eine andere Richtung ging als in die, die sich aus dem musikalischen Material erwarten ließ:

- politische und ökonomische Veränderungen in den USA
- Verhalten der weißen Musiker und Verkaufsstrategien der Plattenindustrie

- Hörfähigkeiten und Gewohnheiten des (weißen) Publikums

Das bedeutendste Arbeitsfeld für die schwarzen Jazzmusiker zu Beginn unseres Jahrhunderts waren die Tanzsäle und Bars in den Vergnügungsvierteln der Städte der Südstaaten. Mit Beginn des ersten Weltkrieges gewannen in den USA die Moralisten an Bedeutung, und unter ihrem Einfluß wurden die Bordelle in den Häfen geschlossen, um die Matrosen nicht zu gefährden. Mit dieser Maßnahme ging die Bedeutung der gesamten Vergnügungsviertel zurück, und die meisten der Musiker mußten sich nach neuen Arbeitsplätzen umsehen. Da das wirtschaftliche Nord-Süd-Gefälle in den USA durch die Kriegsindustrie sich rapide zu Gunsten des Nordens verschob, zogen die meisten Arbeitslosen an den Flüssen entlang in den Norden. Für die Musiker bestanden wenig Chancen, weiter in diesem Beruf arbeiten zu können, und so zogen auch sie nach Norden, um als Industriearbeiter ihr Geld zu verdienen.

Besonders viele Schwarze aus der Gegend um New Orleans fanden sich in Chicago wieder zusammen, das mit seinem hohen Anteil an der Metallindustrie ausreichend Arbeitsplätze bot. Sie wohnten i.d.R. in Vororten, die entweder neugeschaffene Wellblechkolonien waren oder verfallene Gegenden, in denen bald kein Weißer mehr wohnte. In diesen schwarzen Ghettos entstand bald ein neues kulturelles Leben, das seinen Ausdruck in improvisierten Tanzhallen und größeren Parties fand, auf denen die Musik eine bedeutende Rolle spielte. Hier konnten die Musiker aus den Hafenstädten des Südens wieder ihre Musik spielen, und einige Gruppen brachten es zu bescheidenem Ruhm, der ihnen auch Engagements in den ärmeren, weißen Vierteln der Stadt einbrachte. Es war dies wohl die erste Gelegenheit, bei der das weiße Publikum des Nordens relativ regelmäßig Gelegenheit hatte, schwarze Musik, Jazz, zu hören.

Die Begegnung mit der Musik der ehemaligen Sklaven hatte bis zum Ende des 19. Jh. für die Bevölkerung des Nordens der USA fast ausschließlich in Form von Minstrel-Shows /21/ und böartigen Parodien weißer Künstler auf tanzende und singende 'Halbwilde' bestanden. Der Jazz, der jetzt mit der Flut von schwarzen Arbeitskräften aus dem Süden in den Norden kam, stellte einen radikalen Bruch mit den Hörgewohnheiten des weißen Publikums dar. Die rhythmische Komplexität, die der schwarzen Musik eigen war, konnte von den meisten, an euro-amerikanische Monorhythmik gewohnte Weißen nicht verstanden und nachvollzogen werden. Auch die Fremdartigkeit der Intonation, das Fehlen sich unverändert wiederholender Melodiefloskeln, und die enorme Vitalität der Kollektivimprovisationen stellten das Publikum, das versuchte, den Jazz als Tanzmusik zu benutzen, vor Probleme. Die Engagements, die nichtsdestotrotz an die Schwarzen Musiker vergeben wurden, resultierten in der Hauptsache aus einer Mischung von Neugierde und der Lust am Exotischen.

2.2.3.1. Der 'Chicago-Stil'

Allein eine kleine Gruppe von Jugendlichen, meist Studenten der Colleges, sahen in dieser Musik eine Form von Protestmöglichkeit für sich. Sie begannen das Stammpublikum dieser Vorstadtkonzerte zu bilden und fingen sehr bald an, diese Art des Musizierens zu imitieren. Diese Gruppen wurden sehr bald 'chicagoans' genannt.

"Die Chicagoans, geboren um 1906, entstammten zum überwiegenden Teil anglo-amerikanischen Mittelklassefamilien vom Chicagoer West End. (...) (Sie) waren vermutlich die ersten typischen Jazzfans im heutigen Sinne. Ihre musikalische Sozialisation vom enthusiastischen Schallplattenhörer über den autodidaktischen, an Vorbildern lernenden Amateur bis hin zum professionellen Musiker war gleichsam stilbildend für Generationen weißer Jazzmusiker in Amerika und anderswo. Die Chicagoans waren zweifellos auch die ersten Musiker, die ihre Hinwendung zum Jazz als Protest gegen ihre bürgerliche Umwelt verstanden. (...) In ihrem Leben für Kicks, für Spaß und Nervenkitzel, waren die Chicagoans Nachfahren der europäischen Bohème des 19. Jahrhunderts und Vorfahren der amerikanischen Hipster der 50er Jahre." /22/

Diese Gruppe von Studenten besaß in der Regel eine klassische Ausbildung auf ihren Instrumenten und die freie Form des Spielens, wie sie sie bei den Schwarzen hörten, stellte sie vor entsprechende Probleme. Es gab keine Schwierigkeiten, die Themen der Stücke, die sowieso von weißen Schlagern entlehnt waren, in fast identischer Besetzung nachzuspielen. Aber sowohl das Problem des Rhythmus, sowie die Fertigkeit der Improvisation stellten unüberwindliche Schwierigkeiten dar. Die Verschachtelungen der Metren, wie sie von den New-Orleans-Musikern mit traumhafter Sicherheit praktiziert wurden, ließ sich nicht imitieren. Um trotzdem eine Annäherung an die permanente Spannung zu erreichen, die diese Polymetrik erzeugt ('swing' oder 'drive'), wichen die weißen Musiker auf den exzessiven Gebrauch der Synkope und eine generelle Beschleunigung des Metrums aus. Dies erklärt die unruhige Hektik, die sich aus fast allen Aufnahmen dieser, später 'Chicago-Stil' genannten, Musik heraushören läßt. Die Improvisationen wurden entweder Ton für Ton von den wenigen Plattenaufnahmen schwarzer Musiker herausgehört und auswendig nachgespielt, oder aber es wurden primitivste Läufe über die Harmoniefolge gespielt, die zumindest am Anfang dieses Stiles mehr mit Etüden europäischer Instrumentallehrer als mit Jazzimprovisation zu tun hatten.

Diese Form des weißen 'Chicago-Jazz' erfreute sich bald in den Reihen der Jugendlichen großer Beliebtheit, und immer mehr Gruppen bildeten sich, um diese Musik auch öffentlich zu spielen. Da diese Jugendlichen in der Hauptsache der weißen Mittel- und Oberschicht entstammten, stellten sie für die sich rapide entwickelnde Schallplattenindustrie eine attraktive Absatzgruppe

dar.

Aber die lokale Begrenzung auf Chicago fand schnell ein Ende, denn die konkurrierenden weißen und schwarzen Bands hatten nicht genügend Auftrittsmöglichkeiten. Geschickte Manager und Agenten organisierten lange Tourneen quer durch die Vereinigten Staaten. Auch die schnelle Verbreitung, die der Tonfilm fand, und die dadurch entstehende Nachfrage nach Studiomusikern, führte dazu, daß die Protagonisten des 'Chicago-Stiles' weitaus häufiger in anderen Städten als in Chicago selber anzutreffen waren.

2.2.3.2 Der Swing

Die Konkurrenz der verschiedenen Bands führte dazu, daß der Geschmack des Publikums zum entscheidenden Motor der stilistischen Entwicklung wurde. Bzw., die Zahlungswilligkeit der Zuhörer wurde zur Ursache einer musikalisch-stilistischen Verflachung. Es ist nicht überraschend festzustellen, daß der 'weiße Stil' wesentlich populärer war als der 'schwarze', und somit die lukrativeren Auftrittsangebote in der Regel an die weißen Bands vergeben wurden. Da für die schwarzen Musiker ihre Kunst zumeist auch die wichtigste Einnahmequelle darstellte, reagierten sie auf diese Situation mit einer zunehmenden Anpassung. Im Laufe weniger Jahre gingen dadurch all jene musikalischen Elemente verloren, die den ursprünglichen, schwarzen 'Chicago-Jazz' charakterisierten.

Wir haben es hier also mit einem Phänomen in der Musikgeschichte zu tun, das sich dadurch auszeichnet, daß eine neue musikalische Idee, durch Adaption innerhalb kürzester Zeit von fast allen Neuerungen, die ihr innewohnten, 'bereinigt' wird, um dann in einer Form, die sich kaum mehr von ihren Vorgängern unterscheidet, enorme kommerzielle Triumphe zu feiern. Und das, angesichts der Tatsache, daß zumindest die jungen, weißen Musiker diesen Stil als eine Möglichkeit des Protestes verstanden hatten.

Aber im Zuge dieser kommerziellen Vermarktung gingen nicht nur innermusikalische Eigenarten verloren, sondern auch jegliches sozialkritische Potential, daß von den jungen weißen Musikern in den Jazz hineingelegt worden war. Diese hatten den neuen Stil von den schwarzen Musikern übernommen, weil sie darin einen Weg des Protests gegen das Establishment ihrer eigenen Kultur und Klasse sahen. Bemerkenswert ist vor allem, daß diese Gegenbewegung nicht nur von der Kulturindustrie aufgefangen und in unpolitisch-kommerzielle Bahnen gelenkt wurde, wie dies 50-60 Jahre später der Rockmusik widerfahren sollte, sondern daß das musikalische Gefüge selbst sich auf die Charakteristiken genau jenes Stiles wieder reduzierte, von der es sich ursprünglich unterschied. Die Tanz- und Unterhaltungsmusik der weißen Mittelschicht zu Beginn der 20er Jahre zeichnete sich vor allem durch penetrante Monorhythmik, einfachste Melodieführung, schematische Akkordprogressionen und

klassisch orientierte Instrumentation aus.

Der Jazz unterschied sich in all diesen Punkten ganz wesentlich von dieser populären Musik. Doch die weißen Musiker, die das Neue so begeistert aufgenommen hatten, reduzierten diesen Jazz, wahrscheinlich gegen ihre Intention, nach und nach wieder auf die Standards der Tanzmusik. Die Ursachen hierfür sind sowohl auf der musikalischen, als auch auf der ökonomischen Seite zu finden.

Musikalisch gesehen stellte es eine fast nicht lösbare Aufgabe für Musiker, die bisher nur vom Blatt gespielt hatten, dar, nun plötzlich aus dem Kopf eigenständige Ideen instrumental umzusetzen. Auch der Verzicht auf jegliche Streichinstrumente, der dem frühen Jazz eigen war, konnte von den meisten weißen Spielern nicht ohne weiteres umgesetzt werden. Für die europäische Kunst- und auch Unterhaltungsmusik stellten die Streicher die wichtigste Stütze der Klangfarbe dar. Im Zuge der musikalischen Verflachung und Kommerzialisierung brachten die weißen Musiker mehr und mehr Elemente ihrer eigenen Musikauffassung in den Jazz hinein und egalisierten dadurch die ursprünglichen Unterschiede zwischen weißer Tanzmusik und schwarzem Jazz.

Betrachtet man die ökonomische Seite dieser Entwicklung, dann muß an erster Stelle die Weltwirtschaftskrise Ende der 20er Jahre genannt werden. Die Rolle des Publikums an der musikalischen Entwicklung steht in einem umgekehrten Verhältnis zu seiner ökonomischen Lage. Das mag paradox klingen, läßt sich aber relativ leicht begründen. In Zeiten allgemeinen Wohlstands, wie sie zu Beginn der 20er Jahre im Norden der USA gegeben waren, herrscht eine große Nachfrage nach Vergnügen und Unterhaltung. Viele verschiedene Gruppen haben Gelegenheit Engagements zu bekommen, und dementsprechend breit ist auch das Spektrum der dargebotenen Musikstile. Kommt es zu einer Krise und damit verbunden zu meist drastischen Verschlechterungen der finanziellen Lage des Publikums, gehen die Ausgaben für kulturelle Veranstaltungen überproportional zurück. Das hat zur Folge, daß nur ganz wenige Künstler Auftrittsmöglichkeiten bekommen, und es für diese wenigen von existentieller Bedeutung wird, den Geschmack des Publikums zu befriedigen. Das heißt aber auch, daß die Toleranz des Publikums gegenüber Neuerungen abnimmt, wenn der Besuch eines Konzertes zum Luxus wird.

Mit dieser These läßt sich die musikalische Verflachung und Banalisierung des Jazz Ende der 20er Jahre aus soziologischer Sicht begründen. Aber diese Erklärung allein kann nicht ausreichen, da die Bedeutung der oben dargelegten innermusikalischen Ursachen nicht von der Hand gewiesen werden kann. D.h., es steht zu vermuten, daß die Folgen der Weltwirtschaftskrise einen beschleunigenden, aber nicht ursächlich verantwortlichen Faktor der musikalischen Entwicklung darstellen.

Es sollten zwei Ebenen unterschieden werden, auf denen die innermusikalische Logik zu dieser Entwicklung beigetragen hat. Die Hauptrichtung meines Arguments zur Verflachung des Jazz zielt auf die (Un)-Fähigkeiten der weißen Musiker. Dieses dürfte einer der Streitfälle sein, auf die ich in Kapitel 1.1.2. hingewiesen habe. Es läßt sich mit gutem Recht sowohl die These vertreten, daß individuelle Fähigkeiten innerhalb eines außermusikalischen Bezugsrahmens gesehen werden müssen, als auch deren Gegenteil. Wenn man jedoch meinem Argument folgt, dann muß trotzdem noch eine deutliche Trennung zwischen dem reinen Sinn des Stiles gemacht werden, also seiner inneren Struktur, und den Auswirkungen, die diese Struktur auf die Möglichkeiten der individuellen Musiker hat. Ohne diese Unterscheidung kann die Auseinandersetzung über die Verknüpfung von Musik und Gesellschaft an diesem konkreten Punkt ihrem Gegenstand nicht gerecht werden. Die These müßte dann nämlich lauten: Wenn die Musiker nur eine andere musikalische Sozialisation genossen hätten, dann hätte sich der Jazz nicht in diese Richtung entwickelt.

Eine Argumentation, die versucht, den gesellschaftlichen Gehalt von Musik in den Determinanten ihrer Entwicklungsgeschichte festzumachen, kann dieser These jedoch nicht folgen. Vielmehr geht es darum zu betonen, daß das musikalische Potential, das dem Jazz innewohnt, aufgrund sowohl außermusikalischer Ursachen (Weltwirtschaftskrise), als auch innermusikalisch bedingter Umstände (eben die Unfähigkeiten der meisten weißen Musiker dieses Potential zu nutzen) in sein Gegenteil verkehrt wurde.

Es existiert also Anfang der 30er Jahre in den USA ein Jazz-Stil, der einerseits noch immer die Eigenarten des 'New Orleans Jazz' als Kern in sich trägt, aber andererseits mehr und mehr mit Elementen der weißen, euro-amerikanischen Tanzmusik durchsetzt wird. Es kommt aus ökonomischen Gründen jedoch nicht zu der Spaltung der Musiker, die eigentlich zu erwarten gewesen wäre. Aus den oben beschriebenen Gründen konnte es sich kein Musiker leisten, sich nur auf die schwarzen Elemente dieser Musik zu berufen, und sich nicht der Vorliebe des (weißen) Publikums für seichte, diatonische Melodien und Monorhythmik zu beugen.

Die Entwicklung des Jazz führte direkt zur kommerziellen Unterhaltungsmusik mit immer größer werdenden Orchestern, immer einfallsloseren Harmoniefolgen und Melodien, immer europäischer werdender Instrumentation und immer mehr schwarzen Musikern, die sich den Jazzverschnitt der Weißen zu eigen machten. Der 'Swing' bzw. der 'Symphonic Jazz' trat seinen Siegeszug um die Welt an.

2.2.4. Der Bebop

Besonders einem Medium, dem Rundfunk, hatte diese

Musikrichtung ihren grandiosen Erfolg zu verdanken. Während die Schallplattenindustrie als Folge der allgemeinen Rezession in eine tiefgreifende Krise rutschte, erlebte der Rundfunk, der praktisch umsonst genossen werden konnte, einen wahren Boom. Und in den Programmen des Rundfunks war die Musik des Swing wesentlich opportuner als etwaige schwerverständliche Kompositionen und Improvisationen avancierter Musiker. Die Nähe zum 'commercial', zur Kunst als Mittel der Absatzförderung, wurde dem Swing jedoch keineswegs aufgezwungen, sondern liegt in seiner musikalischen Struktur begründet.

Meinem vorgeschlagenen methodologischen Weg zufolge müßte die musikalische Faktur des Swing als neues Ausgangsmaterial für die sich historisch anschließenden Musikstile betrachtet werden. Doch ich sehe zwei Gründe, die dafür sprechen, an dieser Stelle davon abzuweichen.

Erstens die innermusikalische Ebene:

Die bestimmenden Elemente des Swing, die ich oben beschrieben habe, lassen sich m.E. nur als Rückschritt im Sinne einer innermusikalisch logischen Entwicklung interpretieren. Gemäß meiner Definition von musikalischer Entwicklung, wie ich sie am Anfang dieses Kapitels gegeben habe, kann aber das Material, das sich nur aus der Reduktion des Schonvorhandenen ergibt, nicht als neues Ausgangsmaterial für folgende Stile betrachtet werden. Vielmehr muß hier der Stil, den ich als 'New Orleans Jazz' charakterisierte, jetzt zum zweiten Mal als Ursprung einer neuen Musik betrachtet werden. Grundlage dieser vielleicht etwas willkürlich erscheinenden Maßnahme ist die Überlegung, welche Potentiale sich aus musikalischer Sicht in dem Idiom des Swing finden lassen. Die Antwort kann meines Wissens nur lauten, daß sich in den Ausdrucksmitteln des Swing keine Elemente benennen lassen, die eine Entwicklung in irgendeine Richtung zuließen. Dagegen sind in der Struktur des 'New Orleans Jazz' noch sehr viele Eigenarten und Charakteristika verborgen, die der Swing bewußt nicht übernahm und übernehmen konnte. Genau diese Elemente aber sind es, die stilbestimmend für die avancierte Musik der 40er und 50er Jahre wurden.

Zweitens die außermusikalische Ebene:

Wie ich im Vorhergehenden versucht habe zu zeigen, war die Entwicklung vom 'New Orleans Jazz' zum Swing in der Hauptsache auf nicht-musikalische Ereignisse zurückzuführen. In diesem Zusammenhang möchte ich auch die Möglichkeiten der weißen Musiker, sich in diesem musikalischen Idiom zu äußern, als eine außermusikalische Determinante benutzen. Es drängt sich also die Überlegung auf, ob nicht eine musikalische Entwicklung, die in der Hauptsache durch gesellschaftliche Bedingungen forciert wurde, eine Berichtigung bzw. Umkehrung erfahren würde, wenn sich genau jene gesellschaftlichen Bedingungen ändern würden, die für sie entscheidend waren.

Dieses Argument kann natürlich nicht so weit getrieben werden, daß man behauptet, daß mit der Änderung der sozialpolitischen Umstände die Tatsache der Vorrangstellung des Swing quasi wieder ausgelöscht würde, aber in modifizierter Form kann von einem Neuanfang gesprochen werden. D.h., als Ausgangsmaterial für die dem Swing folgenden Stile möchte ich hauptsächlich die musikalische Faktur des 'New Orleans Jazz' unter Berücksichtigung der zweifelhaften Beiträge des Swing, sehen.

Der Swing erlebte seinen größten Aufschwung in Zeiten der wirtschaftlichen Rezession. Die ökonomische Lage sowohl der Musiker, als auch des Publikums war ursächlich an dem Erfolg dieser musikwissenschaftlich bedeutungslosen Musik beteiligt. Mit dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges begann in den USA ein enormer wirtschaftlicher Aufschwung. Die Einkommen der Arbeiter schnellten in die Höhe, die Arbeitslosigkeit sank praktisch auf Null. Auch für die Musiker verbesserte sich die Situation augenscheinlich. Die Nachfrage nach den großen Unterhaltungsorchestern der Swing-Ära konnte kaum noch durch das Angebot gedeckt werden. Aber entscheidend für die musikalische Entwicklung jenseits des Swing wurde die Tatsache, daß auch die schwarzen Arbeiter in den Ghettos einen bescheidenen Anteil an dem allgemeinen Aufschwung bekamen. Das bedeutete auch, daß das potentielle Publikum, das in der Lage und Willens war sich mit anspruchsvollerer Musik als dem Swing auseinanderzusetzen, wieder über genügend Mittel verfügte, Auftritte und Konzerte zu besuchen.

Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung durch die Rüstungsindustrie, und dem dadurch verursachten neuen Wohlstand wurden Bedingungen geschaffen, durch die eine Ebene der Kultur sich wiederbeleben konnte, die durch die riesigen Orchester des 'Symphonic Jazz' fast ganz zurückgedrängt worden war: die Auftritte kleiner Ensembles in Lokalen und Bars. Die Musiker, die in diesen kleinen Ensembles spielten, rekrutierten sich hauptsächlich aus Mitgliedern der großen, schwarzen Swingorchester. Die Art von Musik, die in diesem Rahmen gespielt wurde, unterschied sich gravierend von den Standards und Idiomen der Tanzmusik, die in den Orchestern benutzt wurden. Dieser Jazz, der sehr bald den Namen 'BeBop' erhielt zeichnete sich durch folgende Eigenschaften aus:

- differenzierte, vielschichtige Rhythmen, die die Tradition der Polyrythmik und Polymetrik wiederaufnahmen.
- komplexe Harmonien, die Akkorde benutzten, die im klassischen Sinne Dissonanzen einbezogen, ihren Ursprung aber in Progressionen und Erweiterungen hatten, die auf afrikanische Pentatonik und Intonation verwiesen.
- Melodieführung, die nichts mehr mit den 'sweet melodies' des Swing zu tun hatten, sich ganz im Gegenteil in ständiger Reibung mit dem Harmonieschema bewegten.

- stilbestimmende Bedeutung der Improvisation, die Vorrang vor Thema und zum Teil auch vor den Harmoniefolgen besaß.
- vitale Tempi, die diesen Stil nur noch sehr bedingt als Tanzmusik brauchbar machten.
- Klangebenen, die in ihrer Komplexität und Härte enorme Anforderungen an das musikalische Auffassungsvermögen der Zuhörer stellten.

Der Ursprung des Namen 'BeBop' ist einer programmatischen Eigenschaft dieses Stils zu verdanken. In dieser Art von Musik lag die Bedeutung in rein musikalischen Eigenschaften. Im Gegensatz zum Swing hatten das eigentlich Thema eines Stückes, und der Text, soweit es sich um gesungene Lieder oder Balladen handelte, keinerlei sinntragende Bedeutung für den Verlauf und die innere Struktur des Stückes. Zwar wurde, zumindest am Anfang dieser Stilrichtung, auch noch ein Text gesungen, aber mit der weiteren Verselbständigung der musikalischen Eigendynamik und Eigenbedeutung verlor der Text seine Funktion und wurde durch bedeutungsleere Silben, den sogenannten 'Scat-Gesang' ersetzt. Eine typische Silbe dieses Scatgesangs gab dem ganzen Stil seinen Namen: 'BeBop'.

Sowohl die Musiker als auch das Publikum dieser neuen Richtung des Jazz waren fast ausschließlich Schwarze; zumindest in der Frühphase dieser Entwicklung, also Anfang bis Mitte der 40er Jahre dieses Jahrhunderts. Auffälligstes Merkmal der schwarzen Musiker, die sich an der Entwicklung dieses Stiles beteiligten, waren sowohl die Virtuosität auf dem Instrument, die eine unabdingbare Voraussetzung zur Improvisation über derart diffizile Akkordprogressionen in den rasanten Tempi darstellte, als auch ein neuentstandenes musikalisches Selbstbewußtsein.

Wir kommen jetzt wieder zu der Frage, wo die bestimmenden Einflüsse zu suchen sind, die zu der Entwicklung dieses Stiles geführt haben. Ich will wieder die Unterscheidung zwischen innermusikalischen und außermusikalischen Determinanten untersuchen, um daran anschließend die dialektische Beziehung der beiden aufzuzeigen.

1. Die innermusikalischen Bedingungen.

Wie aus der oben gegebenen Charakterisierung des 'BeBop' zu sehen ist, werden in diesem Stil m.E. zu einem großen Teil genau jene Erwartungen eingelöst, die ich an die innere musikalische Struktur des 'New Orleans Jazz' geknüpft habe. Die rhythmischen Anlagen und Potentiale, die sich in der afroamerikanischen Tradition vererbt haben, werden konsequent genutzt und modifiziert. Es ist dies eines der erstaunlichsten Phänomene, das mit dem Aufkommen des 'BeBop' verbunden ist. Die Polyrhythmik, eine Form der Gliederung von Musik, die keinerlei Verwurzelung in der euro-amerikanischen Musikkultur besitzt, konnte sich über Jahrzehnte halten, obwohl sie von der Majorität

des Publikums weder erfaßt noch verstanden wurde. D.h., eine musikalische Eigenschaft, die in den 20er und 30er Jahren des 20sten Jahrhunderts quasi nicht mehr praktiziert wurde, erlebt eine Renaissance, die die Bedeutung dieses Elements für afro-amerikanisches und natürlich afrikanisches Musikverständnis unterstreicht.

Im Gegensatz zu diesem Element, das den Swing sozusagen überlebt hat, muß die Instrumentbeherrschung der Musiker den Erfahrungen im strengen Ensemblespiel der Tanzorchester, das keinerlei Spielraum für individuelle Eigenarten ließ, zugeschrieben werden. Auch die Fähigkeiten des Notenlesens und 'Vom-Blatt-Spielen', über das die meisten BeBop-Musiker verfügten, resultierten aus dieser Quelle. Es ist eine strittige Frage, ob die schwierigen Themen vieler BeBopstücke ohne diese Fähigkeiten der Musiker vorstellbar wären. Ich glaube, daß nur ganz wenige in der Lage gewesen wären, solche Themen und Harmoniefolgen ohne Hilfe einer wie auch immer gearteten Notation interpretieren zu können.

2.2.5. Der 'Modern Jazz'

In der Jazzliteratur herrscht einige Unklarheit über die exakte Benennung der verschiedenen Stile nach 1940. Einige Autoren benutzen die Bezeichnung 'Modern Jazz' als Sammelbegriff für BeBop, Hard Bop und Cool-Jazz (vgl. Asriel), andere hingegen benutzen die Bezeichnung 'Modern Jazz' nur für eine ganz bestimmte Richtung innerhalb des Cool Jazz (Jost), und wieder andere wehren sich gegen jegliche sogenannte Etikettierung (Comolli). Ich will den Begriff 'Modern Jazz' auf all jene Stilrichtungen anwenden, die historisch nach dem BeBop und vor dem Free Jazz neu entstanden sind, aber deren Ursprung auf die Eigenarten des BeBop zurückzuführen sind. Der Ausdruck 'modern' ist in diesem Zusammenhang ähnlich zu verstehen, wie das 'neu' in der Sammelbezeichnung 'Neue Musik' für die Werke der Zweiten Wiener Schule und ihrer Nachfolger. D.h., das Etikett 'Modern Jazz' will nicht besagen, daß es keinen anderen modernen Jazz zu dieser Zeit gegeben hat, sondern gilt nur als Zuordnungsbegriff für bestimmte Stile.

Es sind in der Hauptsache zwei Stile des 'Modern Jazz', die in dem Zusammenhang dieser Arbeit von Bedeutung sind. An diesen beiden Stilen, die historisch nebeneinander standen und sich entwickelten, kann die Bedeutung von inner- und außermusikalischen Beeinflussungen recht deutlich gemacht werden. Auf der einen Seite möchte ich mich mit dem Hard Bop näher beschäftigen, und ihn dem 'Cool Jazz' gegenüberstellen.

2.2.5.1. Der Hard Bop

Der Hard Bop steht in direkter Verbindung mit den musikalischen Eigenschaften des BeBop und ist ein Musterbeispiel für innermusikalisch Entwicklung. Die oben aufgezeigten Merkmale des BeBop werden in diesem Stil weiterentwickelt und bis an die Grenzen des Möglichen geführt. Die Entwicklung des BeBop aus den Elementen des 'New Orleans Jazz' habe ich versucht als eine innermusikalisch logische Form des musikalischen Fortschritts nachzuweisen. Ebenso stellt der Schritt vom BeBop zum Hard Bop eine Weiterführung dar, die sich auf der rein musikalischen Ebene erklären läßt.

Die herausragenden Eigenschaften des Hard Bop waren:

- Die vitale und komplexe Rhythmik des BeBop wurde noch weiter verkompliziert und auf eine Stufe gebracht, die diese Musik der Funktion als Tanzmusik vollends entzog. Die Technik des Schlagzeugspiels wurde perfektioniert, und die Rolle des Schlagzeuges als reines Rhythmusinstrument zugunsten eines an der Melodieführung und Klanggestaltung partizipierenden Elements aufgegeben. Der durchgehende beat, elementare Voraussetzung für die Tanzbarkeit von Musik, war zwar in der Regel noch gegeben, aber in ersten Ansätzen wurden Passagen eingeführt, die das Grundmetrum entweder nur noch ahnen ließen, oder aber ganz aufgaben.
- Das harmonische Gerüst wurde durch extreme Folgen mehrfach alterierter Akkorde bis an die Grenzen der Tonalität ausgeweitet. In den Notationen vieler Stücke finden sich Akkordbezeichnungen, die als Grundlage der Improvisation dienten, die sich nicht mehr sinnvoll innerhalb der Funktionsharmonik interpretieren lassen. Es entstand eine Form von harmonischer Beziehung, die auf einer Ebene jenseits der traditionellen Harmonielehre, und auch jenseits der Hörgewohnheiten, eine neue Art von tonaler Beziehung und Kadenz ermöglichte.
- Die Melodieführung erlebte den radikalsten Wandel. Bedingt durch das sehr schnelle Tempo der meisten Stücke und die relative Unbestimmtheit des Grund Metrums ging die Entwicklung von der auch im BeBop noch vorherrschenden Intervall-Melodik zu einer von Skalen bestimmten Linie über. Durch die häufigen Harmoniewechsel verlor die improvisierte Melodie mehr und mehr die zwingende Beziehung zu der vorgegebenen tonalen Grundlage. Auch wenn der entscheidende Schritt zur modalen Spielweise erst später, in der Anfangsphase des Free Jazz, vollzogen wurde, bewegten sich die Stimmführungen des Hard Bop schon an der Grenze der Tonalität.

Dieser Stil war in noch größerem Maße als der BeBop eine von schwarzen Musikern beherrschte Richtung. Auch das Publikum des Hard Bop rekrutierte sich fast ausschließlich aus der schwarzen Bevölkerung der USA. Diese Tatsache verdeutlicht

auch eine der Bedingungen, die zu der Entstehung des Hard Bop beigetragen hat.

Der Bebop, wurde nachdem er sich einigermaßen etabliert hatte, auch von weißen Musikern aufgenommen und adaptiert. Die musikalische Umsetzung der weißen Musiker unterschied sich in entscheidenden Merkmalen von der der Schwarzen. So entwickelte sich aus dem Stil des BeBop die 'weiße' Form des Cool Jazz. Auf die Merkmale dieses Stiles möchte ich im nächsten Abschnitt genauer eingehen. Die Entwicklung des Hard Bop war nun sowohl die logische Fortschreibung des BeBop, aber zugleich eine Gegenreaktion auf die zunehmende Popularität des Cool Jazz.

Der Hauptpunkt des 'Konkurrenzkampfes' zwischen Cool Jazz und Hard Bop lag in der Betonung der Vitalität durch die schwarzen Musiker. Diese Vitalität, die die Schwarzen als ihr ureigenstes afro-amerikanisches Erbe betrachteten, führte auch zu einer regressiven Abart des Hard Bop: dem Soul-Jazz. So zeigt sich in dem musikalischen Phänomen Hard Bop, daß sowohl progressive als auch regressive Elemente ihm immanent sind, wie dies bei dem 'Chicago Jazz' auch der Fall war. (vgl. auch Asriel, S. 195). Der Soul, der sich einiger weniger Aspekte des avancierten Hard Bop bediente, diese mit Elementen der 'alten' afro-amerikanischen Musik wie Gospel und Blues vermischte, erreichte innerhalb kürzester Zeit eine große Verbreitung und Popularität in der schwarzen Bevölkerung. Die wenigen Elemente, die er von dem Hard Bop übernahm waren: die agile Rhythmik, die allerdings von den extremen Formen der Polyrhythmik 'befreit' wurde, und die selbstbewußte Einstellung der schwarzen Hard Bop Musiker. D.h., all jene Elemente, die den Hard Bop musikalisch auszeichneten, wurden zugunsten einer bewußt einfachen Struktur weggelassen, und allein die ideologischen Aspekte und Implikationen dieser Musik wurden übernommen. (Zu dem neuentstandenen Selbstbewußtsein der schwarzen Bevölkerung vgl. Kapitel 3)

Es bleibt also festzuhalten, daß der Hard Bop eine Stilrichtung darstellt, die in der Hauptsache auf innermusikalische Entwicklungen zurückzuführen ist. Diese Entwicklungen erfuhren jedoch eine, vielleicht entscheidende, Verstärkung durch die bewußte Negation einer Musikauffassung, wie sie durch konkurrierende (weiße) Musiker zur gleichen Zeit kommerziell erfolgreich vertreten wurden. Die Herausbildung des Soul aus der Grundströmung des Hard Bop läßt sich mit den Erwartungen eines Publikums erklären, das einerseits eine Musik forderte, die dem neuentstandenen schwarzen Selbstbewußtsein entsprach, aber andererseits nicht bereit war, seine Hörgewohnheiten dem neuen Idiom anzupassen. In diesem Sinn stellt der Soul einen Versuch dar, kommerzielle Musik mit avanciertem 'Gehalt' zu produzieren. Wie erfolglos dieser Versuch blieb, zeigt die weitere Entwicklung, die durch zunehmende Verflachung und Banalisierung über der Rhythm & Blues zum Rock 'n' Roll führte, dem jeglicher Hauch von Proklamation neuen, schwarzen Selbstbewußtseins fehlt.

Hierzu ist noch zu erwähnen, daß diese Art der Charakterisierung des Hard Bop und auch des Soul keineswegs eine Allgemein akzeptierte ist. Vielmehr sehen die verschiedenen Autoren diese Stile unter zum Teil gänzlich anderen Gesichtspunkten. Dazu zwei Beispiele:

Jost schreibt über den Hard Bop:

"Es war ein ostentativ schwarzes Idiom, das Bezug nahm auf die roots afro-amerikanischer Musik, und das in seiner emotionalen Geradlinigkeit und Vitalität nicht nur gegen den verhaltenen Charme des Westcoast Jazz Front machte, sondern sich - in seiner neuen/alten Einfachheit - letztlich auch querstellte zu der nervösen Komplexität des Bebop." /23/

Ich weiß nicht, welche Stilart des Jazz Jost an dieser Stelle im Sinn haben könnte, die sich in 'neuer/alter Einfachheit' aus dem BeBop entwickelte und gleichzeitig als Quelle des Soul diente.

Carles und Comolli schreiben über den Rhythm & Blues:

"Das Neue am Erfolg des Rhythm and Blues aber liegt darin, daß er, ohne nur im geringsten auf die Merkmale des authentischen Blues zu verzichten (es sei denn in der Wahl der Instrumente, die jedoch die für den Blues charakteristische Tradition der Vokalisierung und des Schreis aufnehmen), einen beträchtlichen Teil des weißen Publikums erreicht." /24/

Dieser Argumentation kann ich nicht folgen, da hier offensichtlich kommerzieller Erfolg mit politischer Wirkung sowie Verflachung des musikalischen Idioms mit Rückgriff auf authentische Motive verwechselt wird. Ich unterstelle den beiden Autoren an dieser Stelle eine positive Diskriminierung, die davon ausgeht, daß Schwarze keine rein kommerziellen Musikstile produzieren würden.

2.2.5.2. Der Cool Jazz

"Die Reaktion weißer Musiker auf den Bop war uneinheitlich und führte zu ganz verschiedenartigen Ergebnissen. Auf der einen Seite kam es zu einer bop-beeinflußten Musik, in der, mit mehr oder minder großem Erfolg, bestimmte Merkmale des Bebop in einen überwiegend vom Swingstil bestimmten Kontext integriert wurden; zum anderen brachte die Auseinandersetzung weißer Musiker mit dem schwarzen Bop etwas qualitativ Neues hervor, den Cool Jazz." /25/

Der Cool Jazz stellt aus mehreren Gründen eine Besonderheit innerhalb der Jazzgeschichte dar:

- Zum ersten Mal in der Jazzgeschichte gibt es mit dem Cool Jazz eine Richtung, die primär von weißen Musikern initiiert und beeinflusst wurde.
- Kein vorhergehender Jazzstil war in einem solchen Maße intellektualisiert und um eine Fusion mit europäischer Musik bemüht wie der Cool Jazz.
- Das Publikum des Cool Jazz bestand in der überwiegenden Mehrheit aus weißen Intellektuellen und Angehörigen der oberen Mittelschicht. Diese Sozialstruktur des Publikums ist wohl einmalig in der Jazzgeschichte.

Der Cool Jazz wurde geboren aus einer bewußten Abkehr von stilbestimmenden Elementen des BeBop. Der elementarste Unterschied, der sich auch programmatisch in dem Etikett 'cool' widerspiegelt, ist die Lossagung der Musik von Emotionalität und Vitalität. Sowohl dem 'New Orleans Jazz' als auch dem BeBop waren die Spontaneität und Agilität als stil- und formbildende Elemente zu eigen, die die Wirkung und auch die ästhetische Qualität mitbestimmten. Verwurzelt in einem funktionalen Zusammenhang von Rhythmus, Bewegung und Expressivität, postuliert der BeBop die Vitalität als ästhetische Prämisse. Der Cool Jazz, mit dem Ideal einer vernunftbetonten, emotionslosen Wirkung, steht diesem elementaren Anspruch des BeBop diametral entgegen.

Ich möchte zwei Gründe anführen, die für die Entstehung, bzw. bewußte Schaffung dieses Stils, verantwortlich sind:

1. Das Bemühen sowohl weißer als auch schwarzer Musiker, den Jazz als eine der europäischen E-Musik ebenbürtige Kunstform zu etablieren.
2. Die Bestrebung vieler weißer Musiker, sich von der Emotionalität und der damit verbundenen Aura des 'Subkulturellen' des BeBop zu distanzieren.

Beide Argumente sind sicherlich nicht spezifisch weiß oder schwarz, sondern gelten in gleichem Maße für beide Gruppen von Musikern. Der Unterschied liegt darin, daß es durch die latente Rassendiskriminierung, die auch in den 50er Jahren noch lange nicht abgebaut war, nur den weißen Musikern möglich war, den Jazz in irgendeiner Form 'salonfähig' zu machen. Schon während der Swing-Ära hatte es einige Konzerte von sogenannten 'Jazz'-Gruppen in etablierten Häusern des bürgerlichen Kulturbetriebes gegeben. Aber erstens handelte es sich bei dieser Musik eben nicht um Jazz in dem Sinne, wie ich den Begriff hier benutze, und zweitens wurde diese Musik mehr oder weniger als exotische Beigabe zu 'ernsthafter Kunst' betrachtet.

Erst die Auftritte und Aufnahmen eines Dave Brubeck verschafften dem neu-kreierten Stil 'Cool Jazz' den Durchbruch als Kunstform.

"Jazz, das war plötzlich wieder etwas, womit man sich als Angehöriger der weißen Mittelklasse identifizieren konnte, ohne sich gleich als Außenseiter fühlen zu müssen. Jazz, das waren Fugen und Inventionen, also Kultur, gespielt von gebildeten jungen Männern, die bei Dr. La Violette oder Darius Milhaud studiert hatten, die aber swingten, und die die gleichen Bürstenhaarschnitte trugen wie man selbst, die also nicht nur kultiviert, sondern auch noch modern waren." /26/

Die Musik, die von den weißen Musikern aus dem BeBop entwickelt wurde, zeichnet sich durch folgende Punkte aus:

- Durchkomponierte Themen, die polyphone Strukturen über impressionistische Akkordprogressionen bevorzugen.
- Strenge, festgelegte Form der Stücke, die sich oft an alte europäische Formen wie Suite, Fuge oder Rondo anlehnen.
- Zentrale Bedeutung der Soloimprovisation, angelehnt an improvisiertes Komponieren des Barock.
- Sehr verhaltene, swing-beeinflußte Rhythmen, die von Polymetrik und häufigen (komponierten) Taktwechseln bestimmt sind.

Diese Merkmale stellen nicht nur eine Beschreibung des tatsächlich ausgeführten Stils dar, sondern sie sind ein explizites Programm der Musiker. Waren die ersten Protagonisten dieser Musikrichtung ausschließlich Weiße, so fanden sich sehr schnell auch schwarze Musiker, die sich diese ästhetischen Prämissen zu eigen machten. Hierbei sind zwei Gruppen zu unterscheiden: einmal diejenigen, die in der Perfektion und Intellektualisierung der Musik die weißen Musiker noch übertrafen (Moder Jazz Quartet), und zum anderen diejenigen, die neue jazzverwandte Elemente einführten (Miles Davis).

Die erste Gruppe, allen voran das Modern Jazz Quartett, bestand aus schwarzen Musikern der Mittelschicht, die alle eine europäische Musikausbildung genossen hatten. Für sie stellte diese Form der Kunstmusik eine Möglichkeit dar, ihre instrumentale Virtuosität und geniale Musikalität auf eine Weise zu präsentieren, die ihnen Ansehen und Anerkennung eines großen, zumeist weißen, Publikums sicherte.

Die zweite Gruppe, die Musiker um Miles Davis Mitte der 50er Jahre, sahen in dieser Musikrichtung eine Möglichkeit, aus den eingefahrenen Bahnen des BeBop auszubrechen, und Neues im Jazz zu erproben.

Für die Hauptprotagonisten dieses Stils, die weißen Musiker, die sich von ihren Versuchen, den BeBop zu imitieren abwandten, war der 'Cool Jazz' ein Betätigungsfeld, auf dem sie, zumindest in der Anfangsphase, nicht nur die musikalische Überlegenheit der Schwarzen gehemmt wurden, und auf dem sie dem intellektuellen Anspruch der Avantgarde gerecht werden konnten.

Der Publikumserfolg in den USA hielt sich Anfang der 50er Jahre sehr in Grenzen, jedoch feierten die 'coolen' Musiker in Europa große Triumphe. Der Grund dafür ist in der regressiven Politik der MacCarthy-Ära, und der damit verbundenen Verfolgung kommunistischer, subversiver und anarchistischer Elemente zu suchen. In dieser Zeit (bis 1953) war alles, was nach intellektueller Betätigung aussah, suspekt, und wahrscheinlich ist damit die Zurückhaltung des Publikums gegenüber dem 'Cool Jazz' zu erklären.

Innermusikalisch ist die Entwicklung des 'Cool Jazz' aus den Elementen des BeBop nicht zu erklären. So läßt sich der Übergang von komplexer Harmonik mit vielfach alterierten Akkorden zur typisch impressionistischen Harmonieauswahl nicht sinnvoll interpretieren. Auch die Reduktion von Polyrhythmik auf 'swingende' Polymetrik muß im Zusammenhang mit außermusikalischen Bedingungen gesehen werden. Selten in der Jazzgeschichte dürfte ein explizites Programm so stringent in Musik umgesetzt worden sein, wie dies im 'Cool Jazz' der Fall war.

Die Benennung der konkreten außermusikalischen Bedingungen oder Ereignisse, die zur Entwicklung des 'Cool Jazz' beigetragen haben, wirft einige Schwierigkeiten auf. Politische Situation oder sozialpolitische Veränderungen scheiden als mögliche Parameter aus, da die Bedingungen zur Zeit der MacCarthy-Ära sicher nicht die Herausbildung eines Stils förderten, der die 'Vernunft' und das 'Intellektuelle' solchermaßen in den Vordergrund stellt. Aber auch als Gegenreaktion auf jene restriktive politische Situation läßt sich der 'Cool Jazz' nicht interpretieren, da sich in seiner musikalischen Haltung eher ein Rückzug auf ästhetische Werte als eine kämpferisch-oppositionelle Haltung manifestiert.

Das Publikum, mit seinen Wünschen und seiner großen ökonomischen Macht, scheint mir auch nicht als bestimmender Faktor möglich. Die anspruchsvolle musikalische Textur, die ähnlich intensive Auseinandersetzung mit der Musik fordert wie z.B. Klavierstücke von Bach, war für den größten Teil des Publikums zu schwierig, als daß sie sich auf Dauer hätte durchsetzen können.

Einen Beleg für diese These stellt der große Erfolg des 'West-Coast-Jazz' dar, der sich Mitte der 50er Jahre bildete. Er vereinigte Elemente aus dem BeBop, dem Cool Jazz und dem Swing zu einer unbedeutenden, sehr eingängigen Musikform, die ihren Erfolg sowohl bei der schwarzen, als auch bei der weißen Bevölkerung hatte. Der 'West-Coast-Jazz' stellt eine mit

Elementen des 'Modern Jazz' aufgeputschte Form des Swing dar, und sein kommerzieller Erfolg machte ihn zu der beliebtesten Musikart für Werbespots.

Es bleiben zwei Möglichkeiten übrig, die außermusikalischen Bedingungen des 'Cool Jazz' zu benennen. Beide sind m.E. von gleicher Wichtigkeit:

1. Die permanente Konkurrenz zwischen schwarzen und weißen Jazzmusikern.

2. Die Tatsache, daß der bürgerliche Kulturbetrieb allen Jazzmusikern die Anerkennung als ernstzunehmende Künstler versagte.

Für die weißen Initiatoren des 'Cool Jazz' lösten sich diese beiden Problempunkte mit der Herausbildung dieses Stils. Zumindest für kurze Zeit hatten sie sich eine Domäne geschaffen, in der sie von dem stilbildenden Potential der schwarzen Musiker 'verschont' blieben. Es geht nicht darum, den weißen Musikern rassistische Vorbehalte zu unterstellen, sondern darum, aufzuzeigen, daß, bedingt durch den offenen und latenten Rassismus in den USA, sich der Konflikt zwischen schwarzen und weißen Musikern nicht auflösen, bzw. ignorieren ließ.

Für die schwarzen 'Cool-Jazzler' bot sich, nachdem dieser Stil sich etabliert hatte, die Möglichkeit die jahrelang versagte Anerkennung durch das weiße, intellektuelle Publikum letztlich doch zu erlangen. Sie waren in zweifacher Hinsicht von kultureller Bestätigung ausgeschlossen gewesen: zum einen als 'Nur-Jazzler', und zum anderen als Schwarze. Das Element des Konkurrenzkampfes zwischen schwarzen und weißen Musikern hatte für diese Gruppe weniger Relevanz. Mit ihrer deutlichen Anlehnung an europäische Musiktradition (die Musiker des schwarzen 'Modern Jazz Quartets' eröffneten ihre Konzerte mit Fugen und Präludien von J.S.Bach) und der Abwendung von genuin afro-amerikanischen Elementen im Jazz, vollzogen sie eine bewußte, oder unbewußte Distanzierung zu den restlichen Schwarzen. Daraus erklärt sich auch, daß, mit Ausnahme von Miles Davis, fast keiner der schwarzen 'Cool-Jazzler' an den musikalischen und ideologischen Entwicklungen des 'Free Jazz' beteiligt war.

2.3. Zusammenfassung

Ich habe versucht, in diesem Kapitel meine Methode am konkreten Material auszuführen. Ausgehend von der These, daß musikalische Entwicklung sowohl von innermusikalischen als auch von außermusikalischen Bedingungen beeinflusst sein kann, habe ich einige Momente der Geschichte des Jazz benannt, an denen mir diese Unterscheidung gut darstellbar erschien.

Die Chronologie dieses 'Abrisses des Jazz-Geschichte' erhebt keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit. Ebenso bleibt der entscheidende, von mir geforderte, Schritt noch offen, den Zusammenhang von Musik und Gesellschaft auch dort zu benennen, wo er sich nicht in offensichtlichen Veränderungen und Neuerungen der musikalischen Entwicklung manifestiert.

Was deutlich werden sollte, ist die Tatsache, daß eine Soziologie des Jazz sich nicht auf einen der beiden Aspekte (inner- oder außermusikalische Determinanten) allein beziehen kann, sondern daß die Wechselwirkungen und Abhängigkeiten zwischen diesen beiden Elementen zum zentralen Gegenstand erhoben werden müssen. So kann m.E. die Analyse einzelner Aufnahmen, oder die Untersuchung einzelner Biographien nur in seltenen Ausnahmefällen zu relevanten musik- und speziell jazzsoziologischen Aussagen führen.

3. Die Methode der Sozialgeschichtsschreibung des Jazz bei Ekkehard Jost

In diesem Kapitel wird eine Methode vorgestellt, die sich der Beziehung zwischen Musik, bzw. Jazz und Gesellschaft über den Weg einer Sozialgeschichtsschreibung nähert.

Diese, von Ekkehard Jost vertretene, Theorie ist die am besten ausgeführte Argumentation die ich auf dem europäischen Markt der Jazzliteratur kenne. Unabhängig von der Richtigkeit und Plausibilität seiner Ausführungen, räumt allein schon die ausführliche Darlegung seiner methodischen Voraussetzungen, diesem Buch eine exzeptionelle Stellung in der Jazzliteratur ein.

3.1. Vorgehensweise und Axiome

In seinem Buch 'Sozialgeschichte des Jazz in den USA' geht es Jost um die Verknüpfung von drei Elementen:

1. der historischen,
2. der sozialen und
3. der musikalisch ästhetischen Perspektive einer Musiksoziologie.

Jost betont in seinen methodologischen Grundlagen besonders, daß eine Jazzgeschichtsschreibung nur dann sinnvoll sein kann, wenn sie in ihrer Verknüpfung mit der Geschichte der USA gesehen wird. Dies gilt m.E. natürlich in gleichem Maße für die soziologische Seite einer solchen Untersuchung. Sie kann ohne die Berücksichtigung der Methoden und Ergebnisse der Musiksoziologie, die sich mit anderen Stilrichtungen der Musik beschäftigt, nicht gelingen. Letztlich ist eine Analyse von Jazzstücken ohne Rückgriff auf Methoden und Verfahren der allgemeinen Musikwissenschaft nicht denkbar. Obwohl Jost den erstgenannten Punkt methodisch hervorhebt, gewährleistet er im weiteren Verlauf seiner Untersuchung die sachlich gerechtfertigte Gleichrangigkeit aller drei Elemente.

Das Erkenntnisinteresse einer Sozialgeschichte richtet sich für Jost in erster Linie nicht auf die Gegenstände der Untersuchung selbst, sondern auf deren Relationen zueinander. Diese Relationen müssen in ihrer 'historischen Dynamik' betrachtet werden.

Jost argumentiert mit dem Marxschen Basis-Überbau-Modell, das er jedoch in einer modifizierten Version gehandhabt sehen will. Er wehrt sich gegen das Postulieren simpler Kausalitätsbeziehungen und will das Basis-Überbau-Modell als vereinfachtes Bild für die 'in der Komplexität historischer Prozesse wirkende Dialektik' verstanden wissen. Es geht ihm darum, Perspektiven zu finden, unter denen diese komplexen Wechselwirkungen zwischen Gesellschaft und Kunst betrachtet werden können.

Dabei zeigt Jost drei elementare Perspektiven bzw. Fragestellungen auf:

1. Die Konstitutionsbedingungen:
Wie greifen gesellschaftliche Tendenzen in die jazzmusikalische Produktion ein?
2. Das Widerspiegelungsverhältnis:
Was sagt eine bestimmte musikalische Erscheinungsform über gesellschaftliche Tendenzen der Zeit aus?
3. Die gesellschaftliche Funktion:
Welche Funktion hat Jazz in einer bestimmten gesellschaftlichen Konstellation?

Diesen Fragestellungen entsprechen drei grundlegende Möglichkeiten der Musiksoziologie. Es sind die drei elementaren Ansatzpunkte für die Herangehensweise der Soziologie an das Phänomen Musik.

1. die Ebene der Produktion,

2. das Werk selber und
3. die Ebene der Rezeption.

Entscheidet sich die gängige Musiksoziologie i.d.R. für eine dieser Fragestellungen, um sich von ihr aus schwerpunktmäßig ihrem Gegenstand zu nähern, so betont Jost explizit, daß das für ihn keine alternativen Ansätze seien, sondern er möchte alle drei Themen miteinander verknüpfen.

Ein vierter Ansatz oder besser eine vierte Unterteilung, die in der Musiksoziologie im allgemeinen getroffen wird - nämlich die zwischen Werk und Interpretation - entfällt im Jazz als einer fast ausschließlich improvisierten Musik per definitionem.

Jost verweist ausdrücklich darauf, daß eine Widerspiegelungstheorie, der es primär um 'das Auffinden von Identitäten zwischen gesellschaftlichen Entwicklungen und musikalischen Strukturen und Bewegungen' geht, zwangsläufig zu Analogiebildungen genötigt sei, die 'nichts erklären und zudem noch schief seien'.

Er vertritt den Standpunkt, daß Kunst im gesellschaftlichen Rahmen einen gewissen Freiraum, eine 'relative Selbständigkeit' (Lukacs) besitzt. Er sieht das Ausmaß dieses Freiraums durch die 'Besonderheit des Materials', den 'Grad der Traditionsbindung' und besonders durch die 'Verklammerung des jeweiligen Genres mit dem gesellschaftlichen Kontext' (i.e.: die (Un)-Abhängigkeit von den Verwertungsinteressen der Kulturindustrie) determiniert.

Er schließt aus der Tatsache, daß Jazz eine stark marktabhängige Kunstform ist, daß die oben genannte 'relative Selbständigkeit' bei dieser Musikart vergleichsweise gering sein wird. D.h., der Anteil an Elementen, die sich ganz und gar einer sozialgeschichtlichen Analyse entziehen, wird relativ gering sein.

3.1.1. Der 'Sinn'

Die Frage nach dem eigentlichen Gegenstand einer Musiksoziologie, bzw. einer Sozialgeschichte der Musik beantwortet Jost mit der Kategorie der 'Stilanalyse'. Da weder 'die Gesellschaft', noch 'die Musik' und auch nicht 'der Jazz' als sinnvolle Objekte einer Untersuchung gelten können, bleibt als entgegengesetztes Extrem das Einzelwerk. Aber beide Wege sind nicht sehr erfolgsversprechend. Jost sieht - in Anlehnung an Dahlhaus - im Stil dasjenige Element, das die Brücke zwischen sozialer Welt und musikalischer Form schlägt. Nun wäre es trügerisch anzunehmen, daß ein bestimmter Stil ohne weiteres einen klar definierten und greifbaren Gegenstand für die Untersuchung liefern könnte. Stil wird von Jost im Sinne eines 'Weberschen Idealtypus' gesehen. D.h., es wird ein Stilbild

konstruiert, dem in der tatsächlichen Erscheinung kein einziges Musikwerk entsprechen muß.

"Für die sozialgeschichtliche Arbeit bedeutet die Konstruktion von Idealtypen auf der Basis von musikalischen Strukturanalysen nicht das Ziel, sondern die Grundlage."/27/

Die Analyse eines einzelnen Werkes (im Jazz: einer einzelnen Plattenaufnahme) kann in diesem Fall zwei Funktionen haben:

1. als Beispiel für eine Stilart, wenn das Werk besonders viele Merkmale des konstruierten Stiles aufweist; und
2. als Methode, um Abweichungen des Werkes von typischen Stilmerkmalen aufzuzeigen.

Was auf der ästhetischen Seite für die musikalische Textur gilt, hat die gleiche Bedeutung für die materielle Seite, die Basis. Auch hier muß ein Konstrukt erhalten, um relevante Momente (z.B. die Plattenindustrie, das Publikum) idealtypisch zu vertreten.

"Den Jazzclub der 50er Jahre gab es in diesem Sinne nie, sondern nur Jazzclubs. Dennoch ist es durchaus nicht illegitim, von dem Jazzclub als einer für die Ökonomie und Aufführungspraxis des Jazz bedeutsamen Institution zu sprechen, so lange man sich dessen bewußt ist, daß es sich dabei um eine methodisch notwendige Konstruktion handelt" /28/

Mit diesem, oben vorgestellten, methodischen Ansatz gelingt Jost eine Perspektive in der jazzsoziologischen Betrachtungsweise, die ihrem Gegenstand gerecht wird. Die postulierte, enge Verknüpfung zwischen der Geschichte der USA und der Entwicklung des Jazz gewährleistet, daß die Untersuchung nicht von inadäquaten Prämissen ausgeht. D.h. die Gefahr den Jazz nur nach Kriterien der europäisch-abendländischen Musikgeschichte, und Musiker wie Publikum nur in Kategorien der europäischen Kulturgeschichte zu beurteilen, ist bei konsequenter Durchführung dieses Ansatzes relativ gering.

Aber dieses spezielle Argument von Jost macht, so wichtig es auch ist, noch nicht die Bedeutung seines Ansatzes aus. Dadurch, daß er die dialektischen Beziehungen zwischen den drei elementaren Ebenen Produktion, Distribution und Rezeption zum eigentlichen Gegenstand seiner Untersuchung machen will, ist die Möglichkeit gegeben, eine umfassende, komplexe Beschreibung, Beurteilung und Bewertung eines kulturellen Phänomens wie es der Jazz darstellt, zu geben. Es bleibt die Frage offen, ob und inwieweit eine solch umfassende Analyse zu leisten ist.

In Bezug auf die in Kapitel I aufgestellten Überlegungen zu 'Sinn

und Gehalt', stellt der Ansatz von Jost einen gelungenen Versuch dar, eine Methode zu verfolgen, die ihrem Gegenstand angemessen ist, und nicht schon von vornherein qua Methode Verzerrungen provoziert. Versuche anderer Autoren, die diese methodische Genauigkeit nicht besitzen, habe ich in Kapitel 1.2. kurz erwähnt.

Die Frage der Sinn-Nennung, also das möglichst exakte Beschreiben der untersuchten Musik mit den Methoden der musikwissenschaftlichen Analyse, transformiert Jost durch seinen Ansatz der Stil-Analyse. Transformieren in dem Sinn, daß nicht mehr das einzelne Werk, sondern ein konstruierter, idealtypischer Stil definiert und untersucht wird. Dies hat zwei Gründe:

1. innermusikalisch : Das Fehlen notierten Materials (Partitur) und die Unmöglichkeit der künstlerischen Reproduzierbarkeit (exaktes Wiederholen eines Stückes durch die Musiker), machen eine Analyse des 'Sinnes', wie ich sie in Kapitel I beschrieben habe, fast unmöglich. Die Musikwissenschaft im engeren Sinn bedarf einer Partitur, damit ihre Methoden angewendet werden können.
2. methodisch : Es geht Jost offensichtlich um eine umfassende, den Jazz in seiner Komplexität erfassenden Darstellung, die, sollte sie an Einzelwerken sich legitimieren, eine solche Menge an Einzelanalysen zu leisten hätte, daß der Umfang einer solchen Darstellung nicht zu vertreten wäre.

Nun wäre der Ansatz, aus den beiden genannten Gründen statt Einzelwerke einen Stil als Träger des 'Sinns' zu wählen, an dem sich Aussagen zum 'Gehalt' messen lassen, fragwürdig, wenn dieser Stil nicht mit größtmöglicher, musikwissenschaftlicher Exaktheit aus exemplarischen Einzelbeispielen abgeleitet wird. Das reine Aufzählen, einer immer begrenzten Anzahl von Merkmalen, die in ihrer Gesamtheit die Konstruktion des idealtypischen Stiles bilden, ohne diese an konkret musikalischem Material zu begründen, muß als methodischer Fauxpas betrachtet werden. Jost leistet den notwendigen Schritt des konkret musikalischen Nachweises in seinem Buch 'Sozialgeschichte des Jazz in den USA' nicht. Allein bei der Untersuchung von zwei Stilarten des Jazz kann er diesem methodischen Manko entgehen. Zum einem in dem Kapitel über 'New Orleans', und zum anderen in seinen Ausführungen zum Free Jazz.

In dem Kapitel 'New Orleans' stützt Jost sich auf zwei exzellente Untersuchungen zu diesem Stil: R. Blesh, 'Shining Trumpets' und A. Dauer, 'Der Jazz'. In diesen beiden Büchern werden anhand von Transkriptionen elementare Konstituenten des 'New Orleans Stil' aufgezeigt. Diese Analysen leisten m.E. eine detaillierte und musikwissenschaftlich exakte Darstellung, die keine Zweifel an

der Gültigkeit der gefunden Merkmale zur Konstruktion des Idealtypus 'New Orleans Stil' zulassen.

Die zweite Stilart, für die Jost ausreichend konkret musikalische Begründungen und Definitionen liefert, ist der Free Jazz. In dem Buch 'Free Jazz' leistet er selber fundierte Analysen über exemplarische Einspielungen ausgewählter Musiker, in denen er Merkmale und Eigenschaften, dieser in sich so widersprüchlichen Stilart, findet und beschreibt. Auch hier werden also die Konstituenten, die den Stil idealtypisch ausmachen, hinlänglich musikalisch nachgewiesen und begründet. Im folgenden Abschnitt werde ich mich näher mit Josts Auseinandersetzung mit dem Free Jazz beschäftigen.

Es bleibt die Tatsache, daß die Kapitel über die verbleibenden Stile des Jazz, mit denen sich Jost in seinem Buch 'Sozialgeschichte des Jazz in den USA' beschäftigt, der Forderung nach analytischer Begründung eines postulierten Stiles nicht gerecht werden. Dieser Punkt bedeutet nicht, daß die Aussagen, zu denen Jost über diese Stile kommt, falsch sind, sondern daß ihnen, aus methodologischer Sicht, eine Begründung fehlt, die sie nachprüfbarer machen würde. Von der Seite des 'Sinns' betrachtet, könnte ihnen also das Etikett 'Spekulation' angehängt werden. So weit möchte ich nicht gehen, doch muß diese Schwäche, die nicht dem Ansatz, sondern der Ausführung der Untersuchung angelastet werden muß, erwähnt werden.

3.1.2. Der 'Gehalt'

Soweit zu der Problematik des 'Sinns'. Nach dem von mir in Kapitel 1 vorgeschlagenem Weg ist der nächste Schritt zur Beurteilung dieses Ansatzes die Frage nach der Theorie, die Jost seinen Aussagen über den 'Gehalt' zugrunde legen.

Aus seiner Einleitung geht hervor, daß das Hauptbezugssystem seiner jazzsoziologischen Untersuchung die Sozialgeschichte ist. Also eine Betrachtung musikalischer Phänomene auf der Grundlage historischer Situationen und Gegebenheiten unter besonderer Berücksichtigung der sozialen Implikationen. Diese sozialen Implikationen betreffen die drei Bereiche:

- die soziale Lage der Musiker und ihre Bedeutung für deren Selbstverständnis und Intention des Musizierens (Produktion);
- die soziale Lage und die daraus folgenden Wünsche, Fähigkeiten und Bedeutung des Publikums und der Jazzkritik (Rezeption);
- die politischen, ökonomischen und sozialen Strukturen des Marktes (Distribution).

1. Zur Produktion

Für Jost ist die Interpretation des Jazz nur auf der Grundlage des direkten Zusammenhanges zwischen der Entwicklung dieser Musik (also der verschiedenen Jazzstile) und der Geschichte der Afroamerikaner möglich. Er geht dabei von einem explizit formulierten Axiom aus:

"Ausgangspunkt unserer Überlegungen ist dabei die Feststellung, daß der Jazz im wesentlichen musikalischer Ausdruck einer unterdrückten gesellschaftlichen Minderheit innerhalb der Bevölkerung der USA ist." /29/

Das bedeutet, daß Jost nicht nur eine detaillierte Angabe des generellen Bezugssystems gibt, sondern auch das spezielle Axiom, auf dessen Basis seine Argumentation beruht. Dies halte ich für eine methodisch einwandfreie Vorgehensweise. Seine Aussagen, die er über die soziale Lage und besonders das sich wandelnde Selbstverständnis der Musiker trifft, lassen sich anhand dieser Prämissen ohne weiteres einordnen und bewerten. Ich werde dies im folgenden Abschnitt über den Free Jazz aufzeigen.

2. Zur Distribution

Grundlage für die Untersuchung des Distributionsaspektes ist die ökonomische Analyse des Musikmarktes und besonders natürlich des Jazzmarktes innerhalb seines historischen Kontextes. Auch hier gibt Jost, wie bei der Ebene der Produktion, explizit einen quasi axiomatischen Grundsatz an, auf dessen Basis alle weiteren Argumentationen zur Rolle der Distribution zu beurteilen sind:

"Der zweite entscheidende Punkt besteht darin, daß die Distributionsmittel dieser im wesentlichen afro-amerikanischen und proletarischen Teilkultur fast ausnahmslos in den Händen einer durch euro-amerikanisches Kapital beherrschten Kulturindustrie lagen und liegen, genauer gesagt, in den Händen von Großunternehmen in der Schallplattenbranche und Mittel- und Kleinunternehmen im Agentur- und Jazzclub-Geschäft. Was bedeutet, daß die kulturellen Hervorbringungen einer machtlosen Minderheit durch die Institutionen der herrschenden Mehrheit kontrolliert, vermarktet und - nach Maßgabe der Marktinteressen - zum Teil unterdrückt und zum Teil deformiert werden." /30/

Mit diesem Ansatz ist zugleich die dialektische Verstrickung von Produktion und Distribution dargelegt, und Jost führt den elementaren Gedanken, den ich als sein Hauptargument, aus dem sich alle folgenden ableiten lassen, bezeichnen möchte, wie folgt aus:

" Aus dem Widerspruch zwischen subkultureller (afro-amerikanischer) Kreativität und kulturindustriellem

(euro-amerikanischem) Verwertungsinteresse resultiert die Dynamik der stilistischen Entwicklung des Jazz - zumindest zum Teil. " /31/

Es wird also postuliert, daß gesellschaftliche Aspekte direkten Einfluß auf die musikalische Struktur haben, und das nicht nur auf dem Weg über den Komponisten als gesellschaftlich geprägtem Wesen, sondern direkt. Das mag auf Anhieb etwas banal wirken, aber dieses Argument hat entscheidende Auswirkungen auf die Interpretation des Gehalts. Es impliziert die These, daß einem Musikwerk mehr von der Gesellschaft innewohnt, als nur das, was sich über den 'gesellschaftlich sozialisierten Geist' des Komponisten, bzw. Interpreten in ihr ablagert. Es muß also die Möglichkeit bestehen, bestimmte, außermusikalische Ereignisse zu benennen, die auf die innere Entwicklung der Musik Einfluß nehmen. In seinem Zitat nennt Jost das 'Verwertungsinteresse' der Kulturindustrie als einen solchen Einfluß, aber ebenso können dies Subventionspolitik, explizite Verbote für bestimmte Musikrichtungen, vorgegebene Funktionen, die Musik erfüllen muß, oder ähnliches sein.

3. Zur Rezeption

In Josts theoretischen Vorbemerkungen fehlen Hinweise auf das den Aussagen über die Rezeption des Jazz zugrundeliegende Bezugssystem. Die verschiedenen Aussagen, die er über Publikum und Kritik trifft, lassen sich nicht einer einheitlichen, übergreifenden Idee zuordnen. Er vermischt je nach Bedarf sozialpsychologische und ökonomische Aspekte bei der Beurteilung des Publikums. Seine Einstellung zur Rolle der Kritik und der Kritiker decken sich, zumindest in groben Zügen, mit den Ansätzen, wie sie in dem Buch 'Free Jazz - Black Power' von Carles und Comolli vorgestellt werden.(vgl. Kapitel 1.2.1.). Trotzdem fehlt eine einheitliche Idee, auf der seine Aussagen zur Rezeption zu beurteilen wären.

Dieser Fehler seines Ansatzes muß jedoch relativiert werden. Durch die implizite These, daß die dialektische Vermittlung von Musik und Gesellschaft sich in erster Linie in den Bereichen Produktion und Distribution manifestiert, verliert die Untersuchung der Rezeptionsseite an Bedeutung. Diese grundlegende These, die in dieser Form bei Jost zwar nicht explizit auftaucht, jedoch aus seinem gesamten Argumentationsgang zu ersehen und zu rekonstruieren ist, steht in der Tradition der Musiksoziologie Adornos, und setzt sich von positivistischen Ansätzen ab, die eben die Rezeption der Musik in den Vordergrund der Musiksoziologie stellen.

3.1.3. Zusammenfassung

In seiner Gesamtheit betrachtet stellt der musiksoziologische Ansatz von E. Jost einen methodisch fundierten Weg dar, eine Ebene des gesellschaftlichen Gehalts von Musik zu benennen. Die Komplexität seines Ansatzes bedingt, daß er in seinen Büchern jeweils nur Teilaspekte behandeln kann. So gesehen stellt die Kritik an der mangelnden konkret musikalischen Begründung einiger seiner Stilkonstruktionen (s.o.) mehr einen Hinweis auf noch zu leistende Arbeit dar, als einen grundsätzlichen Fehler des Ansatzes. Der kritische Punkt liegt, wie bei allen konkurrierenden Ansätzen, darin, die Schlüssigkeit der Verbindung zwischen Sinn und Gehalt nachzuweisen. Jost erkennt die Tatsache, daß Musiksoziologie immer nur eine, oder einige wenige Bedeutungsebenen nennen kann. Er trägt diesem Punkt dadurch Rechnung, daß er explizit sein Forschungsinteresse, seine zugrundeliegende Theorie und seine axiomatischen Voraussetzungen darlegt, und somit die Tendenz seiner Arbeit und seiner Ergebnisse erläutert und dadurch einer argumentativen Kritik zugänglich macht. Objektivität oder gar Wahrheit wird also nicht der Musik in ihrer Gesamtheit gegenüber postuliert, sondern nur der unter einer bestimmten Perspektive betrachteten Musik gegenüber. Diese Aussage, so selbstverständlich sie ist, hat elementare Bedeutung für die Beurteilung von musiksoziologischen Arbeiten.

Es stellt sich die Frage, ob und inwieweit der Ansatz von Jost jazz-spezifisch ist, oder ob damit auch andere Musikgattungen adäquat untersucht werden könnten. Aus den unter Punkt 1.2. dargelegten Gründen neige ich zu der Ansicht, daß dieser Ansatz in der hier gezeigten Form nur auf den Jazz anwendbar ist. Mit Modifikationen jedoch, die besonders die Art und Weise der Sinn-Nennung und die Axiome der grundlegenden Theorie betreffen, wäre die Methode von Jost durchaus auch auf andere Musikbereiche anzuwenden.

Dieser Ansatz von Ekkehard Jost ist sicherlich keine absolut neue Methode, Musik soziologisch zu erfassen. Aber was besonders hervorzuheben ist, ist die Explizität der Vorgehensweise und die Forderung nach Darlegung der zugrundeliegenden Theorie.

3.2. Zum Free Jazz

Im folgenden Abschnitt werde ich aufzeigen, wie Jost mit diesen theoretischen Vorüberlegungen an den Free Jazz herangeht. Zuerst in aller Kürze diejenigen Kriterien, die er als stilbestimmend für den Free-Jazz annimmt. Diese Punkte stellen eine von mir getroffene Auswahl aus denjenigen Aspekten dar, die Jost in seinem Buch 'Free Jazz' durch Analyse mehrerer Einzelbeispiele als stilbestimmend und 'idealtypisch' herausgearbeitet hat. Ich habe diejenigen Aspekte herausgesucht, die für die weitere Argumentation von Bedeutung

sind:

1. die Abkehr von harmonischen Abläufen als Formschema, die Aufhebung der Tonalität;
2. die Aufhebung des durchgehenden Rhythmus (beat);
3. die Bevorzugung der Kollektivimprovisation vor der Soloimprovisation;
4. der Einbezug der Rhythmusgruppe in die Melodiebildung und umgekehrt;
5. die Form und die Länge des Stückes ergeben sich spontan;
6. die Einbeziehung exotischer und alter Skalen und Polyphonietechniken;
7. die Einbeziehung des Geräusches in den Klang;
8. die Einbeziehung ungewöhnlicher Instrumente und Klangerzeuger.

Hier zeigt sich das Idealtypische einer solchen Konstruktion. Einerseits wurde fast jedes dieser genannten Elemente in früheren Stilen des Jazz schon eingesetzt, andererseits dürfte sich wohl kein Free Jazz Stück finden lassen, das alle diese Kriterien erfüllt.

Der Free Jazz stellt, für Jost, eine Richtung der Jazzgeschichte dar, die aus mehreren Gründen eine Sonderstellung einnimmt:

1. die enorme Heterogenität der Individual- und Gruppenstilistiken, die unter dem Label Free Jazz zusammengefaßt werden,
2. die Tatsache, daß sich die bestimmenden und relevanten Trends und Techniken des Free Jazz fast ausschließlich über die Negation bestimmen lassen, d.h., es ist eher möglich zu zeigen, was Free Jazz alles nicht (mehr) ist, als umgekehrt,
3. historisch gesehen, die relative Kurzlebigkeit dieser Richtung, die allerdings nicht über die ungeheure Bedeutung, die diese Stilrichtung für die Entwicklung nachfolgender Musikrichtungen besitzt, hinwegtäuschen kann.

Auf der Grundlage dieser idealtypischen Konstruktion des Stiles 'Free Jazz' verfolgt Jost eine Argumentation, die sich in erster Linie an den sozialgeschichtlichen Bedingungen zur Zeit der Entstehung und Blüte dieser Stilrichtung orientiert.

Zu den Konstitutionsbedingungen und der gesellschaftlichen Funktion:

In den 60er Jahren kommt es in den USA zu immer größeren Auseinandersetzungen mit dem Rassenproblem. Die Bürgerrechtsbewegung gewinnt zunehmend an Bedeutung. 1964 brechen in Harlem erstmals gewalttätige Rassenunruhen aus. Das Vietnam-Debakel nimmt seinen Lauf. Black Panther gewinnt mehr und mehr Anhänger. 1968 wird Martin Luther King ermordet.

Den direktesten Zusammenhang zwischen gesellschaftlichen Entwicklungen und ihrem musikalischen Niederschlag kann man an dem Selbstverständnis der Musiker darlegen. Mit der afro-amerikanischen Emanzipationsbewegung entsteht ein neues Bewußtsein für die eigenen Traditionen unter den schwarzen Musikern. Es äußert sich nicht zuletzt in Slogans wie "black is beautiful" und "back to Africa".

Schon Mitte der 50er Jahre lassen sich viele Beispiele für die Rückbesinnung auf afrikanische und orientalistisch-arabische Elemente in der Musikproduktion belegen, wenngleich sie sich fast ausschließlich in den Titeln einzelner Werke und programmatischer Äußerungen der Interpreten widerspiegeln, ohne die musikalische Textur nachhaltig und nachweisbar zu beeinflussen. Aus diesem Bewußtseinswandel entsteht eine radikale Abkehr von innermusikalischen Traditionen und Konventionen, die in letzter Instanz als weiß etikettiert wurden. Dies ging bis zu der, sicher nicht unberechtigten, Ablehnung des Labels Jazz für ihre Musik.

"Wenn wir unsere Musik weiterhin Jazz nennen, müssen wir uns auch weiterhin Nigger nennen lassen" /32/

Basierend auf dem Gedanken der dialektischen Verknüpfung von Produktionsbedingungen und innermusikalischer Struktur gelangt Jost zu folgendem Ansatz:

"Zu den Faktoren, die am nachhaltigsten die Situation der Avantgardemusiker prägte, gehörte lange Zeit ihre kommerzielle Erfolglosigkeit, und die daraus resultierende prekäre finanzielle Lage." /33/

Wie kam es zu dieser Erfolglosigkeit? Jost gibt zwei grundlegende Erklärungen:

1. Die innermusikalische Dimension

Dem radikalsten Stilwandel in der ganzen Jazzgeschichte, den eben der Free Jazz darstellt, vermochte das Publikum nicht zu folgen. Wie Kritiken Anfang der 60er Jahre zeigen, stand der Avantgardejazz im Ruf der Kommunikationslosigkeit.

Es wurde behauptet, daß sich die Musiker nicht mehr um die

Bedürfnisse und Wünsche des Publikums kümmern. Jost stellt der These der verhinderten Kommunikation Musik - Publikum das als gleichwertig zu betrachtende Phänomen der Kommunikation Musik - Musiker gegenüber.

Dazu muß erwähnt werden, wie sich das Verhältnis Musiker-Publikum Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre darstellte. Mit einigem Glück bekamen auch Avantgardemusiker Engagements in Jazz-Clubs. Das Interesse der Unternehmer war, ihrem Publikum Unterhaltung zu bieten (anspruchsvolle Musik für Intellektuelle) und somit den Umsatz zu fördern. Das Interesse des Publikums galt ebenso vor allem der Unterhaltung und ganz wesentlich dem 'Dazugehören', dem 'In-sein'. Nur ein relativ kleiner Teil des Publikums hegte ernsthaftes Interesse an der Musik.

Die Musiker standen in dem Konflikt, einerseits alles tun zu müssen, um den Gig zu behalten, andererseits der Wunsch, die Musik zu spielen, mit der sie aussagen können, was sie wollen. Nur die wenigen wirklich bekannten Musiker hatten die Chance, sich konkret zu diesem Mißverhältnis zu äußern, wie folgender exemplarische Auszug aus der Publikumsbeschimpfung von Charles Mingus belegen mag:

"...Joe (der Clubbesitzer Joe Termini, E.J.) erzählt mir: Dieser Club wird vor allem aus dem (Greenwich-) Village besucht. Würdet ihr Künstler eure Bilder gerne für blinde Leute ausstellen? Soll ich meine Musik für taube Ohren spielen, Ohren, die durch den Lärm und die Frustrationen ihrer alltäglichen Probleme zugestopft sind, und für Egos, die ihre Gespräche führen, nur damit man merkt, daß es sie gibt?

Man hat euch wohl noch niemals gesagt, wie unecht ihr seid. Ihr seid hier, weil Jazz Publizität besitzt; Jazz ist populär, das Wort Jazz; und ihr möchtet gern mit dieser Sache zu tun haben. Aber ihr werdet nicht dadurch zum Kunstexperten, daß ihr um die Kunst herumlungert. Ihr seid modebewußte Dilettanten. Ein Blinder kann zu einer Ausstellung von Picasso oder Kline gehen; und ohne etwas zu sehen, kann er hinter seiner dunklen Brille sagen:>Wow, das sind die swingendsten Maler, die es je gab, riesig!< " (...)

"Und die beklagenswerte Sache ist, daß ein paar Leute hier sind, die zuhören wollen. Und die Musiker ... wir wollen uns gegenseitig hören, wollen hören, was wir uns heute abend zu sagen haben, denn wir haben die Sprache gelernt." /34/

2. Die Dimension der Marktabhängigkeit

Mit diesen Ausführungen bringt Jost m.E. die Fragestellungen eins und zwei zusammen und zeigt deutlich deren Verknüpfung, ebenso mit seinem zweiten Erklärungsansatz für die Erfolglosigkeit des Free Jazz:

"Historisch deplaciert war der Free Jazz nicht zuletzt deshalb,

weil seine Entwicklung in eine Phase fiel, in der die Aufmerksamkeit der Schallplattenindustrie fast gänzlich durch den ungeheuren Boom der englischen und amerikanischen Rockmusik in Anspruch genommen wurde." /35/

Hierin liegt vielleicht sogar der Hauptgrund, warum sich die musikalischen Änderungen und Stilbrüche des Free Jazz so wenig in einer Änderung der Hörgewohnheiten widerspiegelte. Je radikaler eine Musik mit dem Herkömmlichen bricht, desto mehr ist sie, um einmal verstanden zu werden, auf Verbreitung angewiesen. Die Frage, ob die Musiker mit ihrer Produktion verstanden werden wollten, sei hier ausgeklammert. Durch die Ablehnung, die der Free Jazz von seiten der Plattenindustrie und Konzertveranstalter erfuhr, war ein Teil seiner Erfolglosigkeit vorprogrammiert. Stellten die Brüche, die nacheinander der Hot Jazz, der Be Bop und zuletzt der Hard Bop vollzogen, in ihrer Gesamtheit eine nicht unähnlich radikale Wandlung gegenüber dem Swing dar, so wurde durch die weite Verbreitung doch das Verständnis des Publikums mitentwickelt.

Hier sei betont, daß Jost an dieser Stelle zu Recht nicht den Standpunkt vertritt, daß eine bestimmte Musik nur oft genug in den Medien präsentiert werden müßte, und sich der Erfolg dann zwangsweise von alleine einstellt. Vielmehr geht sein Argument in die Richtung, daß es durch Steuerungen der 'Kulturindustrie' möglich ist, eine bestimmte Musikrichtung zu verhindern. D.h., mit der Nicht-Ausstrahlung von Musik, die radikal mit den Hörtraditionen bricht, wird ihr die basale Grundlage genommen, wenigsten theoretisch das Hörverhalten und die Hörerwartungen eines breiteren Publikums ändern zu können.

Bis zu diesem Punkt folgt Jost seinem theoretischem Konzept, und gibt Hinweise und Erklärungen zu seiner These, daß die Verknüpfung von Distribution (Auftrittsmöglichkeiten, Verbreitung der Musik durch Medien) und Produktion (innermusikalische Entwicklung) nicht einseitig verläuft, sondern in gegenseitiger Wechselwirkung Einfluß aufeinander nimmt. D.h. am konkreten Beispiel weist Jost nach, wie ökonomische Interessen auf sie Musik Einfluß nehmen. An dieser Stelle zeigt sich aber auch, wie unbestimmt die Rolle und die Intention des Publikums ist. Zwar ist der Kernpunkt von Josts These die dialektische Verknüpfung zwischen Produktion und Distribution, aber wie zu ersehen ist, wird der Rezeption an passender Stelle doch eine bedeutende Rolle in der Argumentation eingeräumt. Dies sollte sich dann aber auch darin niederschlagen, daß Jost in seinen theoretischen Vorbemerkungen Aufschluß darüber gibt, unter welchen Aspekten, oder mit welcher Theorie er das Publikum behandelt. Aussagen zu diesem finden sich meines Wissens in keiner Veröffentlichung von Ekkehard Jost.

Die Überlegungen Josts zu einer Sozialgeschichte des Jazz werden durch Gedanken ergänzt, die er in dem Aufsatz "Free Jazz und die Musik der 3. Welt" (Jazz-Forschung 3/4) erläutert. Hier untersucht Jost das Verhältnis zwischen afro-amerikanischem Free Jazz und seinem afrikanischen Erbe.

Seine Thesen basieren auf dem sich wandelnden 'Afrika-Bild' der schwarzen Bevölkerung der USA. Durch die Jahrhunderte der Sklaverei hatten die meisten Schwarzen das negative Bild, das die Weißen von Afrika hatten, übernommen. Zwar gab es auch schon im 18. Jh. Bewegungen sich auf den Ursprung zurückzubedenken, wie es sich in den Namen vieler neuentstehender Kirchengemeinden spiegelt, die das Attribut 'African' tragen, aber die generelle psychologische Orientierung der Schwarzen war auf von Weißen geprägte Standards gerichtet.

Anfang dieses Jahrhunderts entstand während der sogenannten 'Harlem-Renaissance' eine Art "vorübergehender kultureller Neuorientierung, in deren Brennpunkt Afrika stand". /36/ Diese Renaissance fand ihren größten Niederschlag in der Literatur (L. Hughes, C. Callen, S. A. Brown). Aber falls diese Bewegung jemals politisch gewesen sei, so verstand das kapitalistische System es ohne Schwierigkeiten diese kulturelle Orientierung der Schwarzen durch das Showbusiness in unpolitische musikalische Mode umzukreieren. Indiz hierfür sind der Cotton-Club und ähnliche Institutionen. Wurde hier in Harlem zuerst schwarze Unterhaltung für das schwarze Publikum geboten, so war seit der 'Entdeckung' des 'african craze' durch die weiße Mittel- und Oberschicht nur noch schwarze Show für weißes Publikum möglich. Die Lust der Weißen an 'exotisch, primitiv-vitaler', 'afrikanischer' Musik mit spärlich bekleideten, schwarzen Tänzern und Tänzerinnen kaufte den politischen Gehalt der 'Harlem-Renaissance' auf. Diese Mode fand mit der Weltwirtschaftskrise von 1929 ein jähes Ende und mit ihr vorerst die kulturelle Umorientierung der schwarzen Bevölkerung.

Erst Anfang der 60er Jahre entstand eine neue, massenwirksame Strömung, die nicht ohne weiteres von dem System absorbiert werden konnte.

"Erst zu Anfang der 60er Jahre setzte, bedingt durch die politische Entwicklung in den USA und in Afrika, ein Umschwung ein, in dessen Folge sich nunmehr auch in den breiten Massen der afro-amerikanischen Unter- und Mittelschicht das negative Afrika-Bild in ein positives zu verwandeln begann." /37/

Dieser "Cultur Nationalism" mit seiner Betonung des 'afrikanischen Erbes' (African Heritage) stellte nach Jost eine 'Kontra-Akkulturation' dar:

"Daß schwarze Kinder mit schwarzen Puppen zu spielen begannen, schwarze Schüler und Studenten erstmalig mit der Geschichte Afrikas und der der Afroamerikaner konfrontiert wurden, schwarze Frauen eine eigene Mode entdeckten, daß man sich afrikanisch-islamischen Religionen zuwandte oder Suaheli lernte - all dies signalisierte die Ausprägung eines grundlegend veränderten Selbstverständnisses der schwarzen Amerikaner. Daß viele der äußeren und - in mancher Hinsicht - modischen Merkmale dieses Prozesses auf die Dauer gesehen zum Objekt der Kommerzialisierung wurden, und daß darüber hinaus die von

Malcom X und Leroi Jones proklamierte Kulturrevolution an den konkreten politischen und ökonomischen Mißständen kaum etwas änderte, sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß die sechziger Jahre in der Geschichte der Afroamerikaner eine Wende darstellen, deren Konsequenzen noch gar nicht abzusehen sind " /38/

Diese kulturelle Neuorientierung muß in ihrer Bedeutung für das schwarze Selbstverständnis differenziert betrachtet werden. Da eine rein kulturelle Fixierung keinen nennenswerten Einfluß auf konkrete soziale Verhältnisse hat, mußte sich eine Kluft zwischen den Klassen der schwarzen Bevölkerung auftun:

"Die Kluft zwischen den afrikaorientierten Programmen der vor allem in ästhetischen, psychologischen oder rassischen Kategorien denkenden 'kulturellen Nationalisten' und ihrem Desinteresse an der Lösung konkreter sozialer und ökonomischer Probleme der afro-amerikanischen Unterschicht wurde vor allem von der militanten Black Panther Party kritisiert, die in dem Ausweichen auf die Ebene des kulturellen Überbaus einen faulen Kompromiß mit dem weißen Amerika sah."/39/

Welchen Einfluß sieht nun Jost in diesem 'Cultur Nationalism' auf die Entwicklung des Jazz und besonders des Free Jazz?

Er betont vehement, daß aus der zeitlichen Koinzidenz von der kulturellen Neubesinnung der Afroamerikaner und der Entstehung des Free Jazz kein Ursache-Wirkungs-Prinzip abzuleiten sei. Ebenso wehrt er sich gegen das Widerspiegelungstheorem, das besagen würde, daß im Free Jazz die allgemeinen gesellschaftlichen Umwälzungen reproduziert werden.

Jost verweist auf rein nominelle Beziehungen zwischen den Titeln von Aufnahmen schwarzer Musiker und den Orientierungen des 'Cultur Nationalism'. Z.B. "Africa", (Coltrane 1961); "New Africa", (Shepp 1969); "The Third World" (Barbieri 1969); "Uhuru Harlem Bush Music", (Bartz 1970). Andere Titel wiederum sprechen für eine Proklamation gesellschaftlichen Engagements und politischer Zielsetzung. Z.B. "Stop! Look! And Sing Songs of Revolution", (Mingus 1963); "Malcom, Malcom, Semper Malcom" (Shepp 1965); "Freedom and Unity", (Thornton 1967).

Aber das Bekunden politischer Ideen mit Mitteln der Texte, Titel und der Verwendung politisch besetzten musikalischen Materials (Lieder aus dem spanischen Bürgerkrieg etc.) bleibt der Musik immer äußerlich, und aus ihm lassen sich immer nur Schlüsse über das Selbstverständnis der Musiker ziehen, aber niemals Aussagen über den politischen Gehalt von Musik.

"So wenig verallgemeinernde Schlüsse über das Vorhanden- oder Nichtvorhandensein politischen Bewußtseins bei Free Jazzern erlaubt sind, sowenig gestattet die strukturelle Beschaffenheit der Musik die Annahme einer eindeutig zielgerichteten Botschaft. Die Ableitung gesprengter Formschemata aus gesellschaftlichen Kategorien wie >Befreiung von Zwängen< oder >Zerstörung von

Hierarchien<, wie sie von der Jazzpublizistik bisweilen ins Feld geführt wird, erweist sich als ein bloßes Gleichnis, das nicht stichhaltiger ist als die Parallelsetzung der Prinzipien Bachscher Fugenkomposition mit den Herrschaftsstrukturen des Absolutismus. Der Free Jazz ist in seinen Ausdrucksmitteln und Gestaltungsweisen revolutionär, umstürzlerisch insofern, als er unsere Hörgewohnheiten, unser musikalisches Bewußtsein in Frage stellt und verändert. Daß er aus einem politischen Reaktionär jedoch einen Liberalen oder Linken zu machen in der Lage ist, bleibt unwahrscheinlich." /40/

Ein Moment des Cultur Nationalism, das sich auch innermusikalisch ausdrückt, ist die Öffnung und Hinwendung der Musik zu Elementen jazz-ferner Musikgattungen. Besonders Elemente der afrikanischen, indischen und asiatischen Folklore wurden übernommen, einbezogen und verarbeitet.

Zwar gab es solche Versuche und Experimente schon vor der Zeit des Free Jazz, aber sie blieben vereinzelt, und der innermusikalischen Struktur marginal.

"Metaphorisch ausgedrückt handelt es sich bis zum Spätboop und seinen Stilvarianten im allgemeinen darum, ein von außen bezogenes Vokabular einer bereits bestehenden Sprache so zu überlagern, daß die dieser Sprache zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeiten, d.h. ihre Grammatik, gewahrt bleiben konnten. Die Exotismen bei Duke Ellington, das iberische Kolorit in den 'Sketches of Spain' von Miles Davis, der barocke Pomp in der Musik des Modern Jazz Quartet und die Verwendung eines fernöstlichen Instrumentariums bei Yusef Lateef - all dies besitzt die Funktion von additiven Stilmitteln, welche - meist über den Weg der Komposition - das äußere Erscheinungsbild der Musik färben, nicht aber in ihre für die Improvisation grundlegenden Steuermechanismen eingreifen."/41/

Erst im Free Jazz war eine Situation gegeben, die es ermöglichte, jazzferne Elemente formgebend und musiklogisch zu integrieren. Durch die Negation vieler, bzw. fast aller Elemente vorhergehender Jazzstile schafften sich die Musiker einen Freiraum und ein Experimentierfeld, das Jost als tabula rasa bezeichnet. Diese Unabhängigkeit von Normen und Klischees der Jazztradition, und die damit verbundene Notwendigkeit zur Bildung neuer Konstitutionselemente ermöglichten die Einbeziehung solch neuer Einflüsse wie:

- Erhebliche Ausweitung des Klangspektrums durch Einbeziehung ungebräuchlicher Instrumente oder bewußt 'falscher' Spielweise und extremer Intonation traditioneller Instrumente.
- Ein grundsätzlich neues Verhältnis zur Zeit: Die Loslösung von der für die abendländische Musik verbindlichen Vorstellung einer Kontinuität im Ablauf eines Musikwerkes innerhalb der Zeit als Funktion von Spannung und Entspannung und Hinwendung zu einem mehr

asiatischen Verständnis von Musik als Zustand.

- Die Erschließung neuer tonaler Bezüge durch Verwendung von Modi aus der arabischen und indischen Musik.

In diesen innermusikalischen Tendenzen und Möglichkeiten ist für Jost eine Beziehung zwischen gesellschaftlichen Entwicklungen (Emanzipationsbewegung, Akkulturation, politischen Veränderungen) und deren musikalischem Niederschlag zu suchen. D.h. die beiden Elementaren Grundzüge des Free Jazz:

1. Lossagung von Normen, Zwängen und Traditionen des Jazz, und
2. Hinwendung zu jazzfremden Elementen, als vermittelte Reaktion und Antwort der Musiker auf politisch, gesellschaftlich veränderte Gegebenheiten.

Die Interpretation des gesellschaftlichen Gehaltes von Free Jazz, wie sie hier von Jost vorgelegt wird, ist m.E. eine gelungene Umsetzung seines theoretischen Konzepts. In ständiger Rückversicherung und Bindung an die musikalische Struktur dieses (idealtypisch konstruierten) Musikstiles, entwickelt er eine Argumentation, die sich innerhalb seiner Theorie der 'Sozialgeschichtsschreibung' legitimiert. Die getroffenen Aussagen bewegen sich zwangsläufig auf einem relativ abstraktem Niveau. Dies hängt direkt mit den Implikationen seines Ansatzes zusammen:

- konkrete, direkt am musikalischen 'Text' nachweisbare Aussagen, lassen sich mit einem Konzept, das die methodologischen Gefahren von Analogiebildung und Widerspiegelungstheorie so betont, wie Jost es tut, nicht erreichen. Durch die konsequente Verbindung soziologischer Argumentation mit Elementen innerhalb der musikalischen Faktur jedoch, gelingt es Jost Schlußfolgerungen zu treffen, die sowohl innerhalb der soziologischen Theorie, als auch innerhalb des musikalischen Gefüges begründbar und nachweisbar sind, ohne sich jedoch in spekulativen Analogien zu verlieren.
- eine Musiksoziologie die nicht versucht die gesellschaftlichen Implikationen eines Einzelwerkes, quasi Takt für Takt und Note für Note, aufzuzeigen, sondern einen Stil als Gegenstand wählt, erkaufte die größere Reichweite ihrer Schlußfolgerungen durch Verzicht auf ganz konkrete, spezielle Aussagen und atomistische Nachweise in der musikalischen Faktur.