

Auszug aus **FORVM** bei **Context XXI**<http://contextxxi.org/jazz-zwischen-anpassung-und.html>

erstellt am: 17. Oktober 2019

Datum dieses Beitrags: Juni 1994

Jazz – Zwischen Anpassung und Aufmüpfigkeit

■ BERT NOGLIK

Im Verlauf seiner Geschichte offenbarte sich Jazz immer wieder als etwas Widerspenstiges, schwer Kalkulierbares und nicht recht in das Gefüge der bürgerlichen Anständigkeit Hineinpassendes. Wer glaubte, Jazz ein für allemal definiert zu haben, sah sich nicht selten mit Erscheinungsformen konfrontiert, die das musikalische Weltbild erschütterten und den sorgsam gezimmerten Rahmen auseinanderbrechen ließen. Zwei Sturm- und Drang- Perioden setzten besonders tiefgreifende und langfristige Umwandlungsprozesse in Gang: die der Bebop-Rebellen in den vierziger und die der Free-Jazz-Revolutionäre in den sechziger und siebziger Jahren. Bezeichnenderweise waren beide Bewegungen in starkem Maße mit einem veränderten Lebensstil und Lebensgefühl bzw. sozialem Protest oder Engagement verbunden. Die freigesetzten musikalischen Energien entwickelten eine Eigendynamik und veränderten allmählich die kulturelle Landschaft, ungeachtet des Gezeters konservativer Kritiker, die sich selbst noch im vergangenen Jahr im »down beat« zu der These vom Free Jazz als einem gescheiterten Experiment bekannten. Je radikaler sich musikalische Umbruchphasen manifestieren, desto länger dauert es in der Regel, bis sie vom etablierten Kulturbetrieb assimiliert werden. Integriert wird zumeist nur das Material, abgelöst von der dieses hervorbringenden Haltung. Was den Stoff, weniger was die Substanz anbelangt, so ist Bebop vollständig und Free Jazz zumindest teilweise in das allgemeine,

nicht notwendig subkulturell konnotierte Bewußtsein vom Jazz eingemeindet worden.

Entwickelte sich diese Musik immer wieder im Spannungsfeld von Anpassung und Protest, so scheint die Dialektik von Affirmation und Widerspruch seit einiger Zeit weitgehend außer Kraft gesetzt. Damit sei keineswegs gesagt, daß es keine Entwicklung mehr gäbe. Nur: Was passiert, regt kaum mehr jemanden auf, greift selten jemanden an. Gewiß: die Zeichen der Zeit sind nicht auf Radikalität gestellt; und die Utopien von damals haben mit den Jahren an Leuchtkraft verloren. Auch Jazz ist — egal, ob man das nun begrüßt oder beklagt — weitgehend ein Kulturgut im Marktmechanismus von Angebot und Nachfrage. Und da sich in der Regel nur das verkaufen läßt, was auch beschriftet werden kann, erweist sich die Ware Jazz, gehandelt unter Kategorien von New Orleans bis Noise Music, überwiegend als ein kalkulierbares Risiko. Eine der schönsten feuilletonistischen Bestimmungen dieser Musik — »the sound of surprise« - ist dabei auf der Strecke geblieben.

Die Abnutzung des Eindrucks von Überraschung betrifft nicht den Jazz allein, sondern die Künste. Franz Koglmann hat in diesem Zusammenhang den Maler Anselm Kiefer mit der Bemerkung zitiert: »Umstürzlerisch zu sein ist heute eine Meisterschülerhaltung.«

Und er, Koglmann, folgert: »Die Revolutionen von gestern sind die Akademismen von heute.« [1] Das Zeitalter des

Schocks ist ohnehin längst vorbei, und die künstlerischen Mittel der historischen Avantgarde-Bewegungen haben — entschärft und verfeinert — ihren Siegeszug in die Tonstudios und Werbeateliers angetreten. Steve Lacy sagte einmal, die Musik von Thelonious Monk sei erst jetzt — erst so viele Jahre nach dessen Tod — in das allgemeine musikalische Bewußtsein gedrungen. Man merke das daran, daß Monks Harmonien und Patterns selbst in Werbejingles auftauchten. Und Lacy kommentierte, dies sei positiv, weil es Assimilation bedeute, problematisch insofern, als der Biß verlorengelange. [2] In diesem Spannungsfeld zwischen Wunsch nach Akzeptanz und Absetzen von Etabliertem bewegen sich viele Innovationsbestrebungen. Im musikalischen und gesellschaftlichen Sinne aufmüpfig ist offensichtlich nur noch, was nicht oder noch nicht im allgemeinen Verständnis von Jazz bzw. von Musik Platz gefunden hat. An der Peripherie passiert mehr als im einstigen Kern des Zyklons, der sich mit deutlich verlangsamer Geschwindigkeit bewegt und einen stark konservativen Drall erkennen läßt.

Darüber in Wehklagen zu verfallen, kann leicht den Eindruck spätpubertärer Trotzigkeit erwecken. Kaum je zuvor hat Mainstream-Jazz eine so breite Akzeptanz erfahren wie in den letzten Jahren — und über eine längere Zeitchase betrachtet, erfolgt nach den Phasen der Innovation nun eine der allmählichen Tradierung. Jenseits dieser Konstanten gestaltet sich auf einem immer unübersichtlich werdenden Feld

eine Vielzahl oftmals fluktuierender Entwicklungen. Dabei entstehen die spannendsten Reibungen an den Schnittstellen von eigener Tradition und fremden Kulturen, in den Grenzgebieten zwischen den Genres und in den Übergangsbereichen zwischen Experiment und Etablierung.

Mittlerweile verkürzen sich augenscheinlich die Zeiten, in denen Elemente der Subkulturen von der Hochkultur übernommen werden. Verhielten sich die Medien in der Vergangenheit neuen musikalischen Entwicklungen gegenüber zumeist ignorant, so zeigen sie sich mit zunehmender Ausbreitung gefräßig und nicht selten vampiristisch. Nicht erkannt zu werden ist bei mediokrem, aber selbst bei überdurchschnittlichem Talent mittlerweile eine Meisterleistung. Der Widerwille, sich aufsaugen zu lassen, zählt zum Kreativitätspotential. Auf der anderen Seite wäre es töricht, alles, was in die etablierten Kommunikationskanäle vordringt, des Verrates an der Sache zu bezichtigen — einer Sache, zu deren Gralshütern sich ideologisch argumentierende Sektierer aufschwingen. Wichtig erscheint hingegen, daß der Kreislauf zwischen nicht angepaßten Erneuerungen und ihrer Assimilation in anderen Kontexten ständig in Bewegung bleibt. Die Außenseiter von gestern sind nicht selten die Kultfiguren von morgen. Und diesen vorzuwerfen, daß mit ihrer Verbreitung Umsätze bewegt werden, mutet so naiv an wie die Annahme, gute Musik setze sich schon von alleine durch. Der Impetus von Innovatoren ist in der Regel antikommerziell und antiakademisch. Die gesellschaftliche Assimilation des dann zumeist nicht mehr ganz so Neuen bedeutet Vermittlung und somit zwangsläufig auch kommerzielle Professionalisierung und bildungsbürgerliche Aufbereitung. Vokabeln wie »Vermarktung« und »Verschulung« mögen noch so schlimm anmuten — die mit ihnen bezeichneten Prozesse bilden einen unumgänglichen Teil des musikkulturellen Kreislaufs. Die Jazzpädagogik — mag sie auch mitunter an der Essenz des Jazz vorbeidozieren und sich in einem Kreislauf von Musikpädagogen auszubildenden Musikpädagogen reproduzieren — ist Bestandteil gesellschaftlicher Integration des Jazz als einer allgemein anerkannten Kunst-

form. Die Frage, ob man Jazz lehren und lernen könne, ob Jazz vermittelbar sei, ist ebenso sinnvoll oder unsinnig wie jene, ob eine Hochschule Künstler und Künstlerinnen ausbilden könne. Daß Jazz seit geraumer Zeit gelehrt wird, kann als ein Anzeichen für seine Akzeptanz gewertet werden. Daß diese Praxis noch in Frage gestellt wird, deutet auf einen Restbestand an Renitenz einer Kunstform, die noch nicht voll integriert ist. Auch die Vermarktung des Jazz erweist sich als Bestandteil des genannten Kreislaufs, wobei die am wenigsten anstoßenden Spielbereiche natürlich die größten Chancen haben, flächendeckend verbreitet zu werden. Problematisch an diesem unabwendbaren und bedingt auch folgerichtig anmutenden Prozeß erscheint, daß der vermeintliche Hauptstrom oftmals der aktuellen Entwicklung hinterherfließt und nichtsdestotrotz als das Ganze dargestellt und verstanden, daß das musikalisch Fremde, Neue und Unangepaßte aus der Vermittlung weitgehend ausgeklammert wird. Unbeabsichtigt läuft solche Ignoranz auf ein Totfeiern des Jazz hinaus, und selbst ein stark mit der Tradition verbundener Musiker wie Heinz Sauer bedauerte schon vor einiger Zeit:

Mit dem Jazz bin ich so ein bißchen traurig. Das, was wir Jazz nannten, das ist am Aussterben. Beim Jazz (...) da sind die Perfektionisten am Werk, und das läuft eigentlich dem zuwider, was früher der Jazz war. [3]

Heinz Sauer mißtraut der Glätte, beklagt die Austauschbarkeit und schlußfolgert für sich, er wolle ja nicht nur vorführen, was er geübt, sondern mitteilen, was er erlebt habe. [4] Das bedeutet — und damit sind wir zurück — bei dem, was Jazz einmal war und gelegentlich auch noch ist, ein nicht-musikimmanentes bzw. das rein Musikalische transzendierendes Kriterium. Handwerk ohne Seele erscheint ebenso belanglos wie eine glänzende Stilistik ohne die mit ihr gewachsene Musizierhaltung. Mit vorrückender Zeit verschwinden nach und nach die Inauguratoren vergangener Stilepochen, verbreitet sich im Jazz zwangsläufig das Epigonentum; und es ist durchaus vorstellbar, daß Bebop nachwachsenden Generationen so anachronistisch

Vorkommen wird wie einigen von uns seit langem schon Dixieland. Stil läßt sich immer erst klar definieren, wenn eine Entwicklung im wesentlichen abgeschlossen erscheint; Stil ist, um Heinz-Klaus Metzger zu zitieren, eine »retrospektive Kategorie«. [5] Andererseits durchwandern den Jazz immer wieder singuläre Erscheinungen, die nicht mit Stil kategorien erfaßt und schon gar nicht musikpädagogisch aufbereitet werden können. Es gibt beispielsweise keine Peter-Brötzman-Schule; es gibt nur Brötzman-Epigonen. Diesbezüglich entstehen Parallelen zu den historischen Avantgardebewegungen, für die Peter Bürger konstatierte, »daß sie keinen Stil entwickelt haben. Es gibt keinen dadaistischen, keinen surrealistischen Stil.« [6] Der in der Tradition verankerte Anspruch von Jazzmusikern, ihre eigenen Geschichten zu erzählen, steht der Nachahmung entgegen. Ohne Nachahmung wiederum entsteht keine Kontinuität. Die Koexistenz von Originalität und Reproduktion zählt zu den unvermeidlichen Paradoxien des Jazz als einer sich etablierenden Kunstform. Das Übergewicht von Second-Hand-Versionen deutet allerdings auf den zunehmenden Verlust einer der wichtigsten Kraftquellen: der des Erlebens.

Die für die musikalische Weiterentwicklung entscheidenden Prozesse verlaufen heute jenseits des Jazz, wie er von der Mehrzahl seiner Produzenten und Vermittler definiert wird. Das wäre nicht weiter tragisch; denn Begriffe sind ohnehin nur Behelfskonstruktionen, um uns Musik plausibel zu machen und uns über Musik verständigen zu können. Statik und Präzision des Begrifflichen müssen zwangsläufig mit musikalischen Bewegungen kollidieren, deren Wesen fließend ist. Problematisch erscheint, daß musikalische Begriffe vielfach ein Wertgefüge abbilden, und per Definition gewissermaßen Zensur oder Diskriminierung betrieben wird. Das passiert, wenn die Arbeit von Radiostationen, Redaktionen oder Verwertungsgesellschaften in unzulässig eng oder inadäquat bezeichnete Ressorts eingeteilt wird. Völlig untaugliche Unterscheidungen wie die zwischen U- und E-Musik zählen zu den »klassischen« Beispielen; der Begriff »Jazz« hat längst auf ähnliche Weise Verwirrung gestiftet. Kein Geringerer als Duke Ellington legte ihn

bereits in den vierziger Jahren ad acta. In seiner Autobiographie schreibt er:

Der Begriff ›Jazz‹ wird immer noch mit großem Erfolg angewendet, ich verstehe jedoch nicht, wie man die heute existierenden Extreme alle unter einem Begriff zusammenfassen kann. [7]

Angesichts der Entwicklungen in jüngerer Zeit gibt es nur die Alternative, den Begriff total auszuhöhlen oder ihn beckmesserisch eng zu definieren. Fragen wie diese wären rein scholastischer Natur, wenn sie nicht für Produktion und Vermittlung des Jazz Bedeutung hätten. Abgehoben von diesem Praxisbezug, erinnert das Spiel mit Begriffen an eine Theorie, die über den Versuch, ihren Gegenstand zu bestimmen, nicht hinauskommt und sich auf diese Weise selbst ad absurdum führt.

Zum Entwicklungspotential des Jazz zählt seine Fähigkeit, Fremdes assimilieren und auf andere Bereiche ausstrahlen zu können. Selbst ein Produkt vielschichtiger Akkulturationsprozesse, hat Jazz immer wieder — quasi im Zuge fortwährender Fusionen und Zellteilungen — neue Einflüsse integriert oder neuen Entwicklungen Auftrieb gegeben. Weltweite Verbreitung und interkulturelle Kommunikation trugen wesentlich dazu bei, daß sich diese Prozesse beschleunigt haben. Jazz mit einer europäischen Identität erscheint in diesem Zusammenhang als eines der erstaunlichsten Phänomene; doch auch vom »europäischen Jazz« zu sprechen, ist längst eine unzulängliche Sammelbezeichnung; und in anderen Teilen der Welt vollziehen sich ähnliche Differenzierungsprozesse. Kann von »Weltmusik« als einer alles mögliche integrierenden Richtung nicht anders die Rede sein als von einer naiv oder kommerziell angerührten Pseudo-Fusion, so bedeutet Jazz jenseits seiner etablierten Erscheinungsformen doch immer auch Bereitschaft zur Begegnung mit dem Fremden, dem Anderen. Kaum anderswo kam der Drang zum Erkunden neuer Erfahrungsquellen, zur Erweiterung eigener Traditionszusammenhänge in einer ansonsten weitgehend ausbetonierten Kulturlandschaft so eruptiv zum Vorschein wie in der Vielfalt improvisierter Musik. Sich außerhalb der jeweiligen musikalischen Konvention zu bewegen, sich gar auf Improvisa-

tion ohne ein festgefügtes Regelsystem einzulassen, bedeutet Abkehr von Sicherheiten, aber auch Befreiung von Anpassungszwängen. Das ist der Weg, auf dem höhere Söhne und Töchter in der Subkultur der Jazzkeller und Rockpaläste, auf dem eingeschworene Improvisatoren beim Studium der Zweiten Wiener Schule, Country-Sänger im Avantgarde-Rock, Klassikfreaks bei experimentellen Soundcollagen oder Musiker aus dem Jazz in den erweiterten Klangbezirken der freien Improvisation gelandet sind. Im besten Falle haben sie alle etwas von ihrer Identität bewahrt und in neue Bereiche hineingetragen, Widersprüchliches ebenso wie Verbindendes kennengelernt und dabei auch einiges über sich selbst erfahren, was ihnen in gleichförmigen Bahnen der eigenen Kultur verschlossen geblieben wäre. Im Schnittbereich unterschiedlicher Einflüsse wollen verantwortungsbewußte Musiker wie Peter Kowald »nicht zudecken, zusammensetzen, sondern hinterfragen«

Ich möchte sozusagen gar nicht lernen, die Melodie anderer Leute zu spielen, die dann lernen müssen, meine Melodie zu spielen. Mir geht es eher darum, bestimmte Dinge nebeneinanderzustellen und dann festzustellen, daß auf einer bestimmten Ebene eben doch etwas zusammengeht. Diese Ebene ist oft nicht offensichtlich, aber das ist genau die richtige Ebene. [8]

Eine solche Sensibilität kann auch Eigenes in neuem Licht erscheinen lassen.

»Und wenn wir unsere Welt, unser Weltbild heute betrachten,« fährt Kowald fort, »dann ist es mit Sicherheit sehr wichtig, daß wir lernen, auf etwas einzugehen — demütig sozusagen —, was uns im Moment noch fremd erscheinen mag. Damit verliert man natürlich auch etwas. Maßstäbe, an die man sich gewöhnt hatte, über die man sich realisierte, funktionieren nicht mehr. Und eventuell gelingt es mit der Reibung an etwas Fremdem, etwas Neues Wirklichkeit werden zu lassen, und das ist natürlich die große Chance, die uns das Fremde bietet.« [9]

Lange bevor »Grenzüberschreitungen« und »musikkulturelle Vielfalt« als modische Vokabeln in Umlauf kamen, ging es im weitgefächerten Feld improvisierter Musik um die Begegnung mit

dem Unbekannten, die Berührung mit dem Fremden. Daß die Kategorien auf gesprengt wurden, erscheint die Folge einer musikalischen Praxis, die sich nicht in das Klassengefüge der Konservatorien pressen läßt. Beklagten die Linienrichter des Kulturbetriebs zunehmend das Ausbleiben von Innovationsschüben, die Absenz von Leitfiguren, das Ende der Avantgarde oder die Belanglosigkeit des musikalisch Beliebigen, so fanden Musiker und Musikerinnen im vermeintlichen Niemandsland zwischen Jazz, Rock, Funk, Punk, Noise, ethnischer Überlieferung und imaginärer Folklore, Hip Hop und Hard Core, Elektronik und Neuer Musik unverbrauchte Nährstoffe für ihre musikalischen Phantasien. Erschienen die Anfangsjahre des europäischen Free Jazz noch relativ überschaubar, so entwickelte sich in der Folgezeit eine neue Unübersichtlichkeit, die zugleich einen enormen Wachstums- und Demokratisierungsprozeß widerspiegelt. Immer mehr, immer neue Spielweisen, Sicht-, Hör- und Lebensgewohnheiten brachen ein, so daß die fest zementierten Hochburgen der Klassik wie auch die der industriell gefertigten Populärmusik zumindest unterschwellig und mit sanfter Gewalt erschüttert wurden. Ungeachtet dessen hält der Kulturbetrieb an einem Institutionen- und Ressortgefüge fest, das auf die realen Prozesse mit Verzögerung reagiert und auf weitere Veränderungen nur unzureichend vorbereitet ist. Das Bemühen, »Alibi-Exoten« zu integrieren, ist ebenso Ausdruck des Unverständnisses wie der arrogante Versuch einer Marginalisierung der eigenmächtig wachsenden Musikkulturen. Von den vermeintlichen Rändern aus ergeben sich hingegen unerwartete Sichtweisen auf das Ganze, schließlich gar Relativierungen des musikkulturellen Wertgefüges wie auch der eigenen Standortbestimmungen. Wird in den vorgeblichen Zentren vermehrt reproduziert und repräsentiert, so hat sich das Schwergewicht innovativer Entwicklungen längst auf Bereiche musikalischer Produktion verlegt, die die Widersprüchlichkeit kultureller Alltagserfahrung jenseits einer Stildefinition und oftmals mit den Mitteln der Montage, Collage und Fragmentierung zum Klingen bringen.

»Eklektizismus« schreibt Heiner Goeb-

bels (in seinem streitbaren Aufsatz mit dem Titel »Existiert der Realismus nur noch in der Disco?«) »muß länger kein Schimpfwort mehr sein, wenn er nicht beliebiges Kombinieren und Selbstbedienung im musikalischen Supermarkt meint, sondern wenn es sich um ein reflektiertes, mit Zurückhaltung, Geschmack und Geschichtsbewußtsein ausgestattetes Verfahren handelt. Ein Verfahren, das unsere Wahrnehmungsweisen vorantreibt und gleichzeitig Erinnerungen aufarbeitet ...« [10]

Abwehrhaltungen und Apathie begegnen einer solchen, im konventionellen Sinne schwerlich einzuordnenden Musik nicht nur bei den etablierten Institutionen, sondern auch in bestimmten Bereichen der Jazzszene. Derek Bailey meinte schon vor Jahren:

Es ist ein Problem der frei improvisierenden Musiker und Musikerinnen, daß ihre Musik mit Jazz assoziiert wird. Frei improvisierte Musik hat nämlich keine Geltung im Bereich des Jazz. Die Leute, die die frei improvisierte Musik am wenigsten schätzen, sind Jazzleute. Das einzige, worin Jazzfans ganz sicher gehen wollen, ist, daß ihre Musik nicht wie improvisierte Musik tönt. Nun sind aber die Leute, die Jazzkonzerte oder Festivals organisieren, Plattenfirmen oder Labels haben, meistens Jazzfans. [11]

Auch wenn sich Begriffe wie »improvisierte Musik« oder »kreative Musik« als kaum weniger diffus erweisen, kann das von Anthony Braxton angeschnittene Problem einer restriktiven Veranstalterpraxis schwerlich bagatellisiert werden. Braxton nannte das Wort »Jazz« im Zusammenhang mit seiner Musik »einen Würgegriff, ein Mißverständnis«. [12] Das mag bedauerlich erscheinen, wenn man bedenkt, daß Jazz seiner Entstehung und Entwicklung nach multikulturelle Offenheit bedeutete. Trotz der weit verbreiteten Klage über das Sinken der Toleranz mit zunehmender Institutionalisierung, findet ein Teil der improvisierten bzw. schwer zu kategorisierenden Musik noch immer erfolgreich Zuflucht in einigen Vermittlungskanälen der Jazzszene. Und daß die Nabelschnüre noch nicht völlig zerschnitten sind, deutet auf latente Verwandtschaftsbeziehungen, die auch mit der Selbstbeichtigung einiger

Musiker als Jazz-Dissidenten nicht spurlos aus der Welt zu reden sind. Dem musikalischen Wildwuchs adäquater als eine Ecke im Treibhaus der Jazzszene erscheint ein in den achtziger Jahren gewachsenes Geflecht, das auf dem wahlverwandten Engagement von Musikern und Veranstaltern beruht. Mittlerweile sind international verzweigte Netzwerke entstanden, die die Klänge der Außenseiter und Einzelgänger aufzufangen vermögen. Ein gemeinsames Solidaritätslied läßt sich hingegen nicht mehr anstimmen. Dazu sind die musikalischen Interessen und kulturellen Bindungen bzw. Ambitionen viel zu differenziert und zum Teil auch auseinanderstrebend. Daß im Bereich der improvisierten Musik längst auch mit kompositorischen Verfahren gearbeitet wird, macht einmal mehr die Unvollkommenheit begrifflicher Abbildungsversuche bewußt. Wichtiger als die jeweiligen Mittel, Materialien und Methoden erscheinen allerdings noch immer die Musizierhaltungen, die sich vom Jazz, praktiziert als Reproduktion von Stilvorlagen, durch den Drang zu authentischer Mitteilung unterscheiden. Die Aura der improvisierten Musik und der Ereignischarakter der im besten Falle Momente spontaner Kommunikation freisetzenden musikalischen Praxis transzendieren den Konzertbetrieb herkömmlicher Provenienz zumindest der Möglichkeit nach. [13]

Nimmt auch der Neo-Konservatismus gegenwärtig im Jazz breiten Raum ein, so deutet die Vielzahl von musikalischen Grenzüberschreitungen auf eine allmähliche, langfristige Veränderung des musikkulturellen Gefüges. Kulturen im Umbruch verzeichnen einen Zuwachs an Außenseitern. Sie sind es, die im unbewußten und unsystematischen Zusammenwirken einen Wertewandel vorbereiten.

Ob von den Rändern aus noch einmal die Hauptströme des Jazz mit innovativen Impulsen durchzogen werden können, bleibt im Bereich des Spekultativen. Jazz ohne Biß wäre auf die Dauer ein Fall für die Fürsorge. Auch wenn eine Hommage für Miles Davis der anderen folgt, reicht das auf die Dauer wohl kaum für die Pensionskasse. Doch das leicht verschwommene Panorama stimmt eigentlich gar nicht so trübsinnig: Jazz, im weiten Sinne verstanden,

war noch nie so pluralistisch wie in der Gegenwart, Jazz in traditionell-moderner Fassung erlebte selten eine so weite Verbreitung und Akzeptanz wie Ende der achtziger, Anfang der neunziger Jahre. Mit dieser Musik verbunden, muß keiner verhungern; und die Zahl der verkannten oder sich selbst zerstörenden Genies ist augenscheinlich zurückgegangen. Die Anpassungstendenz erscheint allerdings viel stärker ausgeprägt als die Aufmüpfigkeit. Eine Avantgarde ist im Getümmel nicht mehr auszumachen; und die Frage nach der Kontinuität von Materialentwicklung interessiert allenfalls noch die Musikologen. Die schier grenzenlose Verfügbarkeit von Klangereignissen hat jedoch nicht nur Demokratisierungsprozesse in Gang gesetzt, sondern — wie es Vinko Globokar kürzlich in einem Gespräch ausdrückte — auch eine gewisse Graueit mit sich gebracht, eine weitgehende Nivellierung der Reizmuster. [14] Sinnvoll strukturieren und — vor allem — gestalten läßt sich kaum mehr und ließ sich wahrscheinlich noch nie auf der Grundlage abstrakter musikalischer Parameter.

Sind wir auch weit entfernt vom politischen Klima der späten sechziger Jahre, so stellt sich die Weltsituation oder, wenn wir nicht einmal so weit blicken wollen, selbst die Situation in Europa dermaßen widersprüchlich und problematisch dar, daß es nur schwer vorstellbar erscheint, dies alles bleibe auf die Dauer folgenlos für die musikalische Praxis. Damit freilich sei nicht die naive Vorstellung oder Erwartung einer vordergründigen Politisierung des Ästhetischen verknüpft.

»Natürlich richtet es keinen großen Schaden an,« bemerkt Heiner Goebbels, »Streichquartette für Greenpeace und Rockkonzerte für Afrika aufzuführen. Aber es ist sicher weder radikale politische Wahrnehmung noch Musik auf der Höhe der Zeit.« [15]

Worum es Heiner Goebbels und anderen, ursprünglich mit dem Jazz verbundenen Musikern geht, ist das Aufbrechen von verfestigten Wahrnehmungsmustern im Interesse einer sinnlichen Geistesgegenwart, in der Kritisches und Kulinarisches nicht notwendig Gegensätze darstellen.

Ohne Zufuhr von Wirklichkeit und ohne Reflexion eigenen Erlebens (was freilich Erlebnisfähigkeit voraussetzt) gerät auch der Jazz in die Nähe von Kunstgewerbe. Dabei geht es nicht an, Anspruchsniveau und Unterhaltungswert gegeneinander auszuspielen. Selbst glühender Protest kann musikalisch flach formuliert, und Entertainment kann mit höchstem Engagement gestaltet werden. Worum es geht, sind Gesten, die etwas bedeuten.

[1] Franz Koglmann: *Es ist eine Zeit der Revolution, sondern eine der Komplexität*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*. Mainz 3/1989, S. 31

[2] Steve Lacy im Gespräch mit dem Autor. Juni 1984

[3] Ein Suchender: Heinz Sauer. Gespräch

mit Gudrun Endress, in: *Jazz Podium*. Stuttgart 12/1985, S. 5

[4] Vgl. ebd.

[5] Heinz-Klaus Metzger: *Musik wozu*. Frankfurt/M. 1980, S. 13

[6] Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/M. 1974

[7] Duke Ellington: *Autobiographie*. München 1974, S. 287

[8] Peter Kowald im Gespräch mit Markus Müller, in: *Jazzthetik*. Münster 7/8/1992, S. 29f.

[9] 9 Ebd.

[10] Heiner Goebbels: *Existiert der Realismus nur noch in der Disco?*, in: Patrik Landolt und Rudi Wyss (Hg.): *Die lachenden Außenseiter*. Zürich 1993, S. 79

[11] Derek Bailey: *Suche nach dem größt-*

möglichen Spielraum. Interviews mit Rosmarie A. Meier und Patrik Landolt, in: Ebd. S. 87

[12] Anthony Braxton — ein Alternatives Herangehen. Gespräch mit Guido Gazzoli, in: *Jazzforum*, Warschau, Nr. 62, Heft 6/1979, S. 41

[13] Vgl. Bert Noglik: *Klangspuren. Wege improvisierter Musik*. Frankfurt/M. 1992, S. 315ff.

[14] Vinko Globokar im Gespräch mit dem Autor. April 1993

[15] Heiner Goebbels, a. a. O., S. 81

Lizenz dieses Beitrags

Copyright

© Copyright liegt beim Autor / bei der Autorin des Artikels