

Kollektivimprovisationen am Rande des Abgrunds

Tendenzen der Jazzszene Anfang der 90er Jahre

Zwei Vorbemerkungen:

(1) Um Mißverständnisse zu vermeiden: Der Obertitel meines Beitrages ist natürlich rein metaphorisch gemeint, wobei der Begriff "Kollektivimprovisationen" für die gemeinsamen Bemühungen kreativer Musiker, am Leben zu bleiben, steht: Was den "Abgrund" betrifft, so hoffe ich im folgenden darüber Auskunft zu geben, was damit gemeint ist.

(2) Ich stütze mich in meinem Beitrag in einigen Passagen auf einen Vortrag, den ich 1990 in Darmstadt zum Thema "Die neue Unübersichtlichkeit im Jazz" hielt. Teile meiner Diagnose von damals, betreffend die 80er Jahre, sind auch zu Beginn der 90er noch uneingeschränkt gültig. Ich paraphrasiere sie daher hier in geraffter Form, auf die Gefahr hin, daß dem/der einen oder anderen das eine oder andere bekannt vorkommen mag.

1. Die Festivalszene in Deutschland und Frankreich

Der sich dem unbefangenen Beobachter beim Blick auf die Jazzszene gegenwärtig am ehesten aufdrängende Eindruck ist der eines ungeheuren Booms. Jazz ist wieder "in". Das Wort "Jazz", während der 70er Jahre als hoffnungslos veraltet bzw. "mega-out" verpönt (eine erfolgreiche britische Rockgruppe nannte sich "Johnny hates jazz"), erhielt während der 80er Jahre einen neuen, wenn auch nicht unbedingt echten Glanz. Eine japanische Autofirma taufte eines ihrer Modelle auf den Namen Jazz, ein Pariser Kosmetik-Hersteller benannte seine Kreationen mit "Jazz" und bewirkte, daß sich die Dekorationen feiner Parfümerien den Schaufenstern von Musikalienhandlungen annäherten. Die

Filmindustrie entdeckte den Jazz und widmete seinen Heroen einen guten (Round Midnight) und einen miserablen (Bird) Streifen.

Dieser während der 80er Jahre um sich greifenden Umarmung des Jazz durch die Auto-, Kosmetik- und Filmbranche schlossen sich andere an. Eine amerikanische Biersorte organisierte unter dem Titel "Schlitz Jazz Sounds '86" einen Wettbewerb für britische Nachwuchsmusiker; ein Tabakkonzern schickte (und schickt noch immer) die "Phillip Morris Super Band" mit Swing- und Bop-Veteranen der 50er Jahre weltweit auf Reisen. Multis aus der Pharma- und Tabakindustrie und Elektronik-Giganten finanzieren Jazzfestivals, und zwar keineswegs sehr diskret, sondern unter voller Zurschaustellung ihrer "mäzenatischen" Funktion. So gab es beispielsweise allein im Sommer dieses Jahres 1992 ein Citroën-Festival in Wiesen (Österreich), ein Drum-Festival in Amsterdam, ein JVC-Festival in Nizza und Paris und ein Heineken-Festival ebenfalls in Paris.

Diese Festivals! Sie wurden seit Beginn der 80er Jahre immer bunter, größer und teurer. Und selbst die kleinen, in der Provinz hinter den sieben Bergen, sind - zum Teil - mittlerweile ganz groß, präsentieren ausschließlich sog. top acts, d.h. teure amerikanische Gruppen, die innerhalb weniger Wochen durch Dutzende von europäischen Festivals geschleust werden und diese austauschbar machen. Größere Veranstaltungen wie das fälschlicherweise immer noch so genannte "New Jazz Festival" in Moers, werben für sich u.a. so: "Rund 300 Musiker aus 14 Nationen werden an den 4 Pfingsttagen auf sechs verschiedenen Bühnen vor mehr als 16.000 Besuchern agieren. Angesagt haben sich über 400 Journalisten aus aller Welt, um über den Trendsetter der europäischen Festivals zu berichten. Zentrum des Festivals wird Europas größtes Zirkuszelt sein, das von der Stadt angemietet und mitten im herrlichen Moerser Schloßpark aufgebaut wird" (1). Daß diese 400 Journalisten von den Festivalveranstaltern wesentlich zuvorkommender behandelt werden als jene 300 Musiker, konnte ich beim letzten Moers-Festival hautnah erleben.

Den Höhepunkt des alljährlich inszenierten Festival-Größenwahns bietet das jeweils im Juli in Den Haag stattfindende "North Sea Festival", das von einem Elektronik-Konzern gemeinsam mit einem Zigarettenhersteller gesponsort wird. Ich zitiere aus der Werbung: "12 JAZZ FESTIVALS AT THE SAME TIME. 10 hours per day simultaneous concerts (from Dixieland and Blues to Avant Garde) on 12 Stages in one building! 1000 MUSICIANS - 120 GROUPS - 240 CONCERTS plus Jazz Film Festival, Jazz Video Shows, Jazz Exhibitions, Jazz Shopping Centre, etc." (2).

Ich muß gestehen, nicht erst das "etc." am Schluß dieser Werbung klingt für mich einigermaßen bedrohlich. Bei Festivals wie jenen in Den Haag und Moers verschlingt das Angebot die Nachfrage. Grundlegende Erkenntnisse der Musikpsychologie, betreffend Aufmerksamkeitsspanne und Kanalkapazität des menschlichen Hörens werden bedenkenlos ignoriert; zerstreute Wahrnehmung, Weghören, die Erhöhung der Reizschwelle und das besinnungslose Herbeiklatschen von Zugaben prägen den Rezeptionstypus des homo festivallensis.

Wer aber spielt eigentlich auf all diesen Festivals? Welche Art von Musik ist dort zu hören? Ein Programm wie das des North Sea Festivals auszuwerten, würde nicht viel hergeben. Denn dieses Festival in Den Haag ist in seiner Gigantomanie einigermaßen einmalig (wenngleich einige Konkurrenten ihm hart auf den Versen zu sein scheinen), ist also - so gesehen - zwar symptomatisch, jedoch - statistisch gesehen - nicht repräsentativ.

Um mit etwas festem Boden unter den Füßen bloßen Mutmaßungen zu entgehen, habe ich einmal die Jazzfestivals dieses Sommers 1992 einer quantitativen Inhaltsanalyse unterzogen (Der Sommer ist ja bekanntlich die hohe Zeit der Festivals). Genauer gesagt, habe ich die im Jazz-Podium (Stuttgart) und im Jazz Magazine (Paris) abgedruckten Festivalprogramme der Monate Juni bis August daraufhin untersucht, (1) welche stilistischen Orientierungen vorherrschen und (2) wie es

um die Präsenz einheimischer Gruppen gegenüber der vielbeschworenen Dominanz amerikanischer Formationen auf europäischen Festivals steht.

Die Auswahl der deutschen und französischen Festivalszenarien geschah nicht nur, weil sich hier gewissermaßen die Ballungszentren europäischer Jazzfestivalitis finden, sondern - offen gestanden - auch deshalb, weil mir für Deutschland und Frankreich die ausführlichsten und zugleich sichersten Informationen zur Verfügung standen. Daß meine Statistiken dennoch mit einem gewissen Unsicherheitsfaktor belastet sind, will ich nicht verschweigen, denn es gibt beispielsweise besonders auf dem traditionellen Sektor (im sog. Oldtime Jazz) und dort besonders im amateurischen oder semiprofessionellen Bereich, eine Vielzahl von Festivals, die ihre Programme nicht an die von mir ausgewerteten überregionalen Zeitschriften melden. Mit Verzerrungen, vor allem in dieser Hinsicht, ist also allemal zu rechnen. Außerdem konnte ich nicht bei allen verzeichneten Gruppen die stilistische und/oder nationale Zugehörigkeit identifizieren, entweder weil ich die betreffende Gruppe nicht kannte oder weil sich aus ihrem Namen kein Hinweis auf ihre stilistische Ausrichtung ergab.

Ich habe bei den in Deutschland stattfindenden Jazzfestivals der Monate Juni-August insgesamt 444 Gruppen registriert, von denen ich 25 nicht identifizieren konnte (5,6%). Unter den verbleibenden 419 zeigt sich ein deutlicher Schwerpunkt bei den Oldtime-Formationen (23%), es folgen die (im weitesten Sinne) zeitgenössischen Ausdrucksformen des Jazz (15,1%), Bebop, Postbop, Modern Mainstream (14,2%), Blues und Rhythm&Blues (9,7%), Swing/Bigband (6,7%), Latin/Afro (6,1%), Improvisationsmusik/Neue Musik (5,9%), Ethnische Musiken (5,4%), Rockjazz/Fusion (5,4%), Vocal Jazz (2,8%) und Gospel Music (0,4%).

Nun ist dies aufgrund der einigermaßen feinen stilistischen Differenzierung (die, nebenbei gesagt, keineswegs unproblematisch ist) ein ziemlich unübersichtliches Bild, das

prägnanter wird, wenn man bestimmte, eng beinanderliegende Kategorien zusammenfaßt. Es ergeben sich dann für das populäre Stilsyndrom Oldtime, Swing, Blues und Gospel 40%, für zeitgenössischen Jazz (New Jazz, Free Jazz, Rockjazz, Improvisationsmusik) 24,4%, Modern Mainstream und Vocal 17%, jazzferne Ausdrucksformen wie Ethno und Latin 11,5%.

Ich will diese Daten jetzt nicht im Detail kommentieren. Was ohne weiteres deutlich wird, ist ein starker konservativer Trend. Überraschend für mich ist das Verhältnis von "Modern Mainstream" zu "New Jazz" usw.: Daß hier die letztere Kategorie überwiegt, hätte ich, offen gestanden, nicht gedacht. Daß dies nicht selbstverständlich, sondern unter Umständen ein bundesrepublikanisches Spezifikum ist, zeigt ein Blick über die Grenze zu unseren französischen Nachbarn. Die Reihenfolge läuft hier so (bei 502 Gruppen, von denen ich 45, also 9% nicht kannte): Bebop/Modern Mainstream 26,9%, New Jazz 12,9%, Swing 11,1%, Blues/Rhythm&Blues 8,7%, Oldtime 7,7%, Vocal Jazz 6,8%, Latin/Afro 5,8%, Rockjazz/Fusion 5,5%, Ethno 4,0% und Gospel Music 1,4%, Avantgarde 0,8%. Gebündelt in der vorher praktizierten Form ergibt das: Modern Mainstream und Vocal 33,7%, Oldtime, Swing, Blues und Gospel 28,9%, New- und Rockjazz 18,4% und Ethno und Latin 9,8%.

Die konservative Fraktion dominiert also auch in Frankreich, allerdings mit deutlich unterschiedlichen Akzentuierungen: Die traditionellen Stilbereiche des Jazz spielen in Frankreich eine vergleichsweise geringe Rolle, wobei ein Übergewicht des Swing gegenüber den älteren Stilen zu verzeichnen ist. Außerdem besteht hier eine eindeutige Dominanz des Modern Mainstream gegenüber den zeitgenössischen Strömungen, wobei das, was ich, bezogen auf Deutschland unter Avantgarde/Improvisationsmusik usw. zusammengefaßt habe, bei französischen Festivals quasi nicht existent ist.

Die hier aufgezeigten stilistischen Differenzen zwischen der französischen und der deutschen Jazzfestival-Szene werden

überlagert von der nationalen Zusammensetzung der beiden Szenen. Auch hier gibt es signifikante Abweichungen. (Ich habe bei dieser Statistik die vor allem von Amateuren besetzten Oldtime-Gruppen sowie die Ethno-Formationen **nicht** berücksichtigt, sondern mich auf Jazzgruppen im (etwas) engerem Sinne beschränkt.)

Wie nicht anders zu erwarten, spielen auf beiden Festival-Szenen die Amerikaner die erste Geige. In der Bundesrepublik kommen 45% der auftretenden Gruppen aus den USA, in Frankreich sind es sogar 55%. Interessanterweise leiden jedoch die französischen Musiker unter der Hegemonie der Amerikaner offenbar weniger als die deutschen, denn während die Franzosen immerhin mit 34% der Gruppen auf den Festivals in ihrem Lande präsent sind, kommen auf den deutschen Festivals lediglich 17% deutsche Gruppen zum Zuge. Die Ursache dafür liegt in dem weitaus internationaleren Charakter der deutschen Festivals, bei denen immerhin 23% der Gruppen aus dem europäischen Ausland und Japan kommen und 14% der Gruppen international besetzt sind. In Frankreich sieht das ganz anders aus. Lediglich 2,5% der Gruppen kommen aus dem europäischen Ausland, 5,8% aus Lateinamerika. Und international besetzte Gruppen finden sich mit ganzen 2,7%. (Wobei anzumerken ist, daß internationale Gruppen in Deutschland zumeist im New Jazz- und Avantgarde-Bereich anzutreffen sind, während sie sich bei den französischen Festivals auf die Fusion- und Rockjazzgruppen konzentrieren.)

Ziehen wir eine Zwischenbilanz. Weder bei deutschen noch bei französischen Festivals ist das Klima für die innovativen Sparten des jazzmusikalischen Universums besonders günstig, wobei gegenwartsbezogene Ausdrucksformen des Jazz in Frankreich offenbar noch geringere Chancen haben als auf deutschen Festivalbühnen. Hier allerdings sind die einheimischen Musiker mit knapp einem Fünftel der Gruppen deutlich unterrepräsentiert. Darüber hinaus läßt sich feststellen, daß Frankreich mit weit offeneren Armen für amerikanische Gruppen sich gleichzeitig als closed shop für die Musiker aus dem europäischen Ausland

erweist. Davon profitieren ohne Frage die französischen Musiker, sicherlich jedoch nicht die Vielfarbigkeit der französischen Festivalprogramme, auf denen der Modern Mainstream die dominierende stilistische Schattierung definiert.

2. Die Clubszene

Dem Boom der europäischen Festivalszene, der die Existenzgrundlage vor allem für amerikanische Musiker sichert, die ohne ihn im eigenen Lande am Bettelstab gehen müßten, dem Boom der Festivals entspricht nur bedingt ein solcher der Clubszene. Lediglich in den Metropolen, vor allem in New York, aber unübersehbar auch in Paris, sind hier besonders in den kommerziell orientierten und privatwirtschaftlich geführten Clubs beachtliche Zuwachsraten zu verzeichnen: Es werden immer mehr und sie werden immer teurer.

Die Clubszene in der Bundesrepublik hingegen, die überwiegend von öffentlichen Geldern aus Kultur-Etats und sonstigen Förderprogrammen lebt, stagniert. Das schlägt sich nicht nur rein quantitativ im Angebot nieder, das gar nicht einmal so gering ist, sondern vielmehr in der Zusammenstellung der Programme, in denen die traditionellen Spielarten des Jazz absolut tonangebend sind, und vor allem in den Gagen der Musiker, die in ihrer jahrelangen "Stabilität" sich angesichts der Inflationsrate de facto auf eklatante Weise verringert haben.

Was die stilistische Ausrichtung der Clubprogramme betrifft, so habe ich auch hier versucht, mich mit Hilfe einer kleinen Zählarbeit vor bloßer Spekulation zu bewahren, indem ich für den Monat Oktober 1992 die Rubrik "Clubs und Konzerte" im Jazz Podium einer statistischen Analyse unterzogen habe. Es lagen mir 617 Angaben vor, von denen ich 62, also rund ein Zehntel, stilistisch nicht zuordnen konnte. Die restlichen 555 verteilten sich wie folgt auf die einzelnen Stil Kategorien:

Traditioneller Jazz incl. Swing	47,2%
Modern Mainstream	14,6%
Zeitgenössischer Jazz	11,7%
Rock Jazz	5,0%
Pop Jazz	3,2%
Blues, Rhythm&Blues	9,2%
Vocal Jazz	3,2%
Ethnische Musik	5,7%

Auch hier also ein deutlicher Grundzug, wobei die Dominanz der alten Stile noch wesentlich ausgeprägter erscheint als bei den Festivals.

Bei den vorher erwähnten, rein kommerziell ausgerichteten Clubs in New York und Paris ist übrigens ein interessanter Nebenaspekt zu verzeichnen, den man unter das Motto "Back to the Fifties" bringen könnte. In den 50er Jahren, man erinnere sich, waren Jazzclubs in der Regel jene Nachtlokale, in denen die sog. "Atmosphäre" zur entspannten Jazzrezeption angeblich besonders förderlich gewesen sein soll, in denen man sich zum Jazz angeregt unterhalten, trinken und mitunter auch tanzen konnte. Von den Free Jazzern der 60er Jahre als entwürdigend disqualifiziert und durch die Loft Jazz-Generation der 70er mit einigermaßen erfolgreichen, wenngleich nur kurzfristigen Alternativen beantwortet, stehen die New Yorker Jazzclubs nun wieder in voller Blüte. Ja, sie haben gegenüber früher sogar noch beträchtlich an Attraktivität gewonnen, denn man pflegt in ihnen nunmehr auch zu speisen. 29 Jazzclubs verzeichnet Francis Marmande in seinem "La grande bouffe" betitelten Artikel, 29 Etablissements, in denen auf die Hörer von Phil Woods, Lester Bowie oder Betty Carter ein ausführliches Menü wartet (3). Aber sind das eigentlich Jazzclubs, in denen man etwas zu essen bekommt, fragt sich Marmande, oder sind das Restaurants, in denen Jazz gespielt wird? Die Frage ist so irrelevant wie die nach der wirklichen Farbe des Zebras. Worauf es ankommt bei dieser unheiligen Allianz zwischen Gastronomie und jazzmusikalischer Praxis (wie übrigens auch bei jener zwischen Jazz und Werbung) ist, daß diese Musik hier erneut in einen funktionalen

Bezugsrahmen gestellt wird, von dem sie sich zwischenzeitlich gründlich emanzipiert glaubte.

3. Konservative Tendenzen

Jazz als Backgroundmusic, easy listening, das Wort "Jazz" als Werbeträger, Symbol für Jugend und Dynamik, der Jazzmusiker als Repräsentant eines romantischen Außenseitertypus. Aber natürlich eignet sich nicht jede Art von Jazz und jeder Typ von Musiker für derartige Klischeebildungen. Und so sorgen denn die Propagandisten des neuen Jazz-Booms dafür, daß klar bleibt, welche Sorten von Jazz als die echten und wahren anzusehen sind und welche nicht. Jazz als Werbeträger und Jazz als massenhafter Konsumartikel muß zwangsläufig einer sein, den man schon kennt. Die Vermittlung **neuer** musikalischer Erfahrungen hat in diesem Rahmen nur wenig Platz, wohl aber die Bestätigung alter Hörgewohnheiten und die Stimulation langfristig ankonditionierter Verhaltensrituale.

Der konservative Geist, der den aktuellen Jazz-Boom umweht, prägt in beängstigender Weise auch die Situation des jazzmusikalischen Nachwuchses. Dieser Nachwuchs, zahlreich wie nie zuvor, ist beileibe nicht schlechter als früher. Im Gegenteil: Akademisch geschult, in der Harmonie-Skalen-Theorie bestens bewandert, hat er sich in zähem Training, mit oder ohne James Abersolds "Play-Along"-Schallplatten, eine beeindruckende technische Kompetenz erworben und ein umfangreiches Phrasenmaterial erarbeitet, das er bei jeder Gelegenheit souverän auszubreiten in der Lage ist. Herbert Hellhund, Trompeter und Leiter des Studiengangs Jazz an der Musikhochschule Hannover, bringt dies pointiert auf den Nenner: Nicht mehr "Tell me a story" heißt die Anforderung an den Jazz-Novizen, sondern: "Zeig Deine Materialsammlung" (4).

Das historische Gravitationszentrum solcher, mit akademischen Würden versiegelten Materialsammlungen, liegt gewöhnlich im Jazz der 50er Jahre, reicht von Parker bis Coltrane, allerdings nicht

dem späten Coltrane, sondern dem bis etwa 1962. "Jazz spielen" heißt nach solchem Verständnis unweigerlich, sich der durch Bebop bis Modal-Jazz repräsentierten Tradition zu unterwerfen. Swing, der Vorläufer des Bebop, bleibt aus dieser durch einen verengten historischen Blickwinkel bestimmten Sichtweise ebenso ausgeblendet wie "Free Jazz", den man als den jazzästhetischen Fehltritt einer durch politische Flausen verwirrten 68er Generation zu begreifen scheint. Diese direkte und als solche proklamierte Rückbeziehung auf die vorbildhaften Modelle, also die **einstigen** Innovatoren, gilt übrigens keineswegs als Schwäche, sondern vielmehr als Hinweis auf die Wahl des richtigen Weges. Originalität, vor noch nicht allzu langer Zeit unverzichtbares Kriterium für herausragende jazzmusikalische Leistungen, hat hier an Bedeutung verloren. Es geht vor allem darum, es genauso wie die anderen zu machen, nur besser. Und so strampeln sie sich ab wie die Hamster in der Rolle, das heißt in den Akkordschemata von "Stella by Starlight" und "Giant Steps", fühlen sich "hip" und merken nicht, daß sie in Wahrheit zu jazzmusikalischen Bürokraten und Spießbürgern geworden sind, die, in vollem Ernst von "amtlichen Changes" und einer "amtlichen time" sprechen.

Was den meisten dieser jungen Adepten einer bebopähnlichen Musik offenbar nicht bewußt ist, und auch dies ist wohl eine Folge des erwähnten allzu engen historischen Blickwinkels, ist die Tatsache, daß sie sich in einer ähnlichen Rolle befinden wie jene jungen Musiker, die in den 50er Jahren das Dixieland-Revival vorantrieben, indem sie den New Orleans Jazz der 20er Jahre zu imitieren versuchten, ihn in Wirklichkeit jedoch unfreiwillig verballhornten. Die Bebop- und Hardbop-Imitatoren von heute gehen mit einem wesentlich höheren professionellen Anspruch zu Werke, sie sind besser ausgebildet und technisch kompetenter als ihre zumelst amateurisch arbeitenden Vorgänger. Dennoch spricht manches dafür, daß ihre Musik sich zu den 30 Jahre zurückliegenden Quellen ihrer Inspiration ähnlich verhält wie einstmals der Revival-Dixieland zum New Orleans Jazz, nämlich als Surrogat ohne Chance zu einer wirklichen Eigenständigkeit.

Natürlich werden längst nicht alle "erfolgreichen" Absolventen der Jazzstudiengänge an Musikhochschulen, privaten und halbstaatlichen Akademien usw. jemals als professionelle Musiker auf der Jazzszene in Erscheinung treten. Dazu sind es viel zu viele, dazu ist die Jazzszene (der Jazzmarkt) viel zu klein; und dazu fehlen ihnen auch in der Regel einige sehr wesentliche Voraussetzungen. Umso wichtiger ist es freilich, daß sich die Initiatoren und Lehrer der Jazzausbildung sehr eindringlich damit beschäftigen, was denn aus all' denen werden soll, die sie da so emsig ausbilden. Bigbands, die aufgrund ihrer musikalischen Funktionsweise vielleicht noch am ehesten den Ausbildungsergebnissen der Hochschulen entsprechen, kommen als ökonomische Basis für eine Musikerkarriere kaum noch in Betracht. Und selbst die Studioarbeit, vor wenigen Jahren ein wichtiges Refugium für vielseitige Jazzspieler, bietet aufgrund zunehmender Synthetisierung und Computerisierung der musikalischen Produktionsprozesse kaum noch nennenswerte Chancen. Werden sich unsere jungen Diplom-Jazzmusiker also allesamt als Lehrer an Musikschulen verdingen, um dem Jazz (ihrem Jazz) endgültig den Charakter eines musikalischen Breitensports zu verleihen? Skepsis scheint geboten.

4. Die Sucht nach "Novitäten"

Der konservativen Grundtendenz, die - rein quantitativ gesehen - die aktuelle Jazzszene prägt, steht paradoxerweise eine diametral entgegengesetzte Tendenz gegenüber, die auf das Neue und immer wieder Neue hinauswill, wobei die Pflicht zur Innovation, oder sollte man vielleicht besser sagen: zur **Novität**, zum obersten Prinzip erhoben wird. Es verdankt sich diese Tendenz weniger innermusikalischen Voraussetzungen, sie geht insofern auch weniger von den Musikern selbst aus, sondern wird vielmehr von den Meinungsmachern der Jazzszene, den Medienleuten und den sog. progressiven Veranstaltern vorangetrieben. Die Hauptmaxime dieser Tendenz lautet: Was heute interessant und also gut erscheint, ist morgen schon ein alter Hut und daher unbrauchbar. Natürlich richten sich derartige

Ansprüche nicht an solche Musiker, deren Position im traditionellen Kontext unangefochten und selbstverständlich ist: Von Lionel Hampton, der Ghost Band von Count Basie, von Johnny Griffin oder Red Rodney erwartet man zurecht keine Innovationen und selbst bei Herbie Hancock und Wayne Shorter freut man sich, wenn sie den Geist des Miles Davis Quintetts von 1965 wieder aufleben lassen. Von solchen jüngeren Musikern jedoch, die sich der Stilretrospektive und der Reinterpretation der alten Meister offenkundig widersetzen, die etwas eigenes machen wollen und daher von Medienleuten und Veranstaltern als "kreativ" abgespeichert wurden, verlangt man scheinbar folgerichtig die permanente Innovation. Eine der sichtbarsten Konsequenzen dieses Phänomens ist, daß es zunehmend weniger feste Gruppen gibt, die sich in mehrjähriger oder auch nur mehrmonatiger Zusammenarbeit eine gruppenspezifische und als solche identifizierbare musikalische Sprache angeeignet haben. **Bands** sind "out" und angesagt sind **Projekte**. Kontinuierliche Reifungsprozesse, die eine Gruppe zu einer wirklichen Gruppe machen, werden durch abrupte Kostümwechsel ersetzt. Denn das Projekt - der Begriff sagt es schon - scheint zu beinhalten, daß hier etwas ganz und gar Neues geplant und entworfen wird. Und wenn es auch musikalisch nichts Neues ist, so hat es doch einen neuen Namen, eine neue und natürlich möglichst ausgefallene Besetzung mit zwei Tuben, Drehleier und Frauenchor. Günstig ist obendrein, wenn dieses Projekt übers Innermusikalische hinausweist, vom Titel her literarische Assoziationen stiftet oder interdisziplinär daherkommt und Tanz, Film, Malerei oder gar die Kochkunst einschließt.

Gruppen, die auf die Bühne steigen und eine Musik spielen, die nur sich selbst genügt, haben es in diesem Rahmen vergleichsweise schwer. Das weiß insbesondere jeder Musiker, der einem Veranstalter gegenübersteht und beschämt zugeben muß, daß er immer noch mit der gleichen Gruppe arbeitet wie im letzten Jahr und sich dabei vorkommt, als habe er mit seiner Frage nach einem Auftritt gewissermaßen einen unzüchtigen Antrag gestellt.

Dabei läßt der Innovationsdruck, dem der Musiker wiederum als Folge des Konkurrenzdrucks ausgesetzt ist, einigermaßen zwangsläufig die kuriossten Blüten sprießen. Den Zwang zur unorthodoxen Besetzung habe ich auf satirische Weise bereits angesprochen, wobei mein Beispiel keineswegs sehr unrealistisch war.

Projektgenerierend wirken jedoch vor allem auch verbale Anknüpfungen wie die Vertonung **von** oder doch zumindest titelmäßige Bezugnahme **auf** Texte literarischer Kultfiguren oder die Berufung auf - mitunter äußerst fragwürdige - musikalische Traditionszusammenhänge. Ich erinnere an die von einem Wiener Trompeter proklamierte sog. "white line" der Jazzgeschichte, die von Bix Beiderbecke über George Russell, Chet Baker und Steve Lacy direkt zu ihm selbst führen soll. Peinlich nicht nur wegen der rassistischen Untertöne, gegen die sich weder Beiderbecke noch Baker posthum zur Wehr setzen können. Fast noch absurder als diese Form der Selbstinszenierung erscheint mir das von einem Kollegen aus der traditionellen Zunft annoncierte Buddy Bolden-Projekt: Was - um Himmels willen - könnte uns der große Barbler Buddy Bolden heute sagen, wo wir doch nicht im entferntesten wissen, was er eigentlich damals sagte?

5. Etikettenschwindel mit dem Jazz-Begriff

Die mediengesteuerte Sucht nach Novitäten anstelle von Innovationen dürfte auch bei dem mitunter atemberaubenden Etikettenschwindel eine Rolle spielen, der seit einigen Jahren unsere Festivalszene heimsucht. Ich spreche davon, daß dem Publikum unter dem Label "Jazz" oder gar "New Jazz" (wie in Moers) Musiken dargeboten werden, deren Beziehung zu allem, was wir bisher unter diesen Begriff gefaßt haben, mehr als fragwürdig ist. Und ich sage dies keineswegs aus der Perspektive eines engherzigen Puristen, der seine kleine Jazzwelt vor Trübungen bewahrt wissen möchte. Jeder von uns weiß, wie fließend die Grenzen vom Jazz zur akademischen Neuen Musik, zum Rock und zu bestimmten ethnischen Musikstilen seit langem

sind. Wenn aber, wie letzts in Moers, der dort versammelten Hörschaft eine italienische Folkloregruppe pur und dazu gleich noch eine astreine Klezmer-Musik, ein Koto-Ensemble und ein veritabler, oder jedenfalls im Programm sog. "Rap-Messias" geboten werden, kann leicht Irritation aufkommen: "Wenn **das** alles Jazz ist, was ist dann eigentlich nicht Jazz?"

Womit wir bei einer grundsätzlichen Frage angelangt sind. Inwieweit ist der Begriff "Jazz", bei all dem, was er angesichts des heute real existierenden Stilpluralismus abzudecken hat, zur Bezeichnung und damit zur begrifflichen Abgrenzung einer bestimmten Form von Musik gegenüber anderen Musiken überhaupt noch brauchbar. Diese Frage ist keineswegs so rein akademisch, wie sie auf den ersten Blick vielleicht erscheinen mag; sie hat einen deutlichen, vor allem kultur-politisch relevanten Praxisbezug. Dieser tritt z.B. immer dann in Erscheinung, wenn es um Jazzförderung, um die Programmgestaltung kultureller Groß-Ereignisse oder auch schlicht und einfach um das Honorar für einen Auftritt geht.

Um mit dem letzteren anzufangen: Jeder Jazzmusiker, der einmal außerhalb des Jazzkontextes, d.h. außerhalb der Jazzszene im engeren Sinne (der Szene der Clubs und Konzerte) gearbeitet und seinen Fuß ins Lager der sog. E- oder Kunstmusik gesetzt hat, weiß, daß dort seine Arbeit nicht nur einen anderen sozialen Status trägt, sondern auch eine andere, nämlich wesentlich bessere Honorierung erfährt.

Die Vehemenz, mit der sich in den letzten Jahren viele ausgesprochen kreative Jazzmusiker dagegen wehren, daß ihre Musik als Jazz bezeichnet wird, hat - ob bewußt oder unbewußt - hier **eine** Ihrer Ursachen. Was, nebenbei gesagt, zu sehr komischen Begleiterscheinungen führen kann, wenn etwa der Saxophonist der Kölner Gruppe "Tome XX", Dirk Raulf, in einem Fernsehinterview sehr eindringlich versichert, was "Tome XX" spiele, habe mit Jazz nun wirklich überhaupt nichts zu tun, um wenige

Minuten später mit einem swingenden Solo loszulegen, das geradewegs aus Harlem eingeflogen zu sein scheint.

Die Distanzierung vieler Musiker vom Jazz-Begriff folgt jedoch noch anderen, nicht unbedingt materialistischen Motiven, die ich übrigens auch Raulf nicht unterstellen möchte. Oft habe ich selbst im Umgang mit Vertretern kulturfördernder Institutionen, Behörden, Ministerien usw. erleben müssen, wie sehr der individuelle Jazzbegriff dieses für uns ja durchaus nicht unwichtigen Personenkreises durch eine Musik besetzt ist, die mit den gegenwartsbezogenen und kreativen Ausdrucksformen kaum etwas zu tun hat. Jazz, jedenfalls der "richtige Jazz", wird nach diesem Verständnis fast unweigerlich assoziiert mit fröhlich, schwungvoll, stimmungshhebend, ist also Dixieland, oder schwitzend, emotionsgeladen und urwüchsig, also schwarz. Daß weder das eine noch das andere Image besonders dazu geeignet ist, Verständigung herbeizuführen zwischen dem künstlerisch produktiven und dem kulturbürokratisch administrativen Subjekt, dürfte unmittelbar einleuchten.

Zu den Mißverständnissen, zu denen der Jazzbegriff allenthalben herausfordert, kommt, daß der Begriff in zunehmendem Maße und mitunter mit fast militanter Attitüde durch jene Fraktion der jazzmusikalischen Zunft für sich in Anspruch genommen wird, und zwar exklusiv, deren historisch/ästhetisches Gravitationszentrum ein für allemal in der Mitte unseres Jahrhunderts verankert ist. Das Gütesiegel des "Echten und Wahren", von Hughes Panassie einstmals für die Stile vor dem Bebop reklamiert ("le vrai jazz"), wird von gegenwärtigen Verfechtern eines "straight-ahead"-Jazz immerhin noch dem Coltrane der modalen Phase zugestanden, wohingegen - wie mir der schwarze Musikologe Warren D. Pinkney von der University of California, Los Angeles, in vollem Ernst versicherte - der Coltrane von 1964 schon nicht mehr dem Jazz-Idiom zuzurechnen sei.

Es könnte folglich durchaus sinnvoll sein, wenn man sich in Zukunft auf eine begriffliche Differenzierung einigen würde für zwei im

wesentlichen von einander geschiedene jazzmusikalische Erscheinungsformen: auf der einen Seite einer statischen, in sich abgeschlossenen, also quasi folkloristischen mit minimalem Innovationsschub - einer Repertoiremusik, die den Namen Jazz (oder irgendeinen anderen) auf die gleiche Weise führen würde wie die Barockmusik den Namen "Barockmusik" oder die alpenländische Folklore den Namen "Alpenländische Folklore", und auf der anderen Seite eine dynamische, in permanenter Entwicklung befindliche musikalische Praxis, deren Ursprünge im traditionellen Jazz mehr oder minder erkennbar sein werden und deren Name noch gänzlich unbekannt ist. Die ursprüngliche Tradition des Jazz aber, die ja bekanntlich nicht in seinen Spielregeln zu finden ist, sondern in seinem Geist, der durch Risikobereitschaft, Erfindungsreichtum und den Mut zur Regelverletzung bestimmt wird, die **ursprüngliche** Tradition des Jazz also wird sich wohl eher in jener letztgenannten Spielart bewahren, in einer Musik, in welcher auch weiterhin der Wind des musikalischen Abenteuers weht und die Utopie kreativer Selbstverwirklichung in einer total regulierten Gesellschaft und gegen sie die Grundmaxime bildet.

Anmerkungen

- (1) Jazz Podium 5/1987, S. 29.
- (2) Wire Magazine 6/1987, S. 40.
- (3) Jazz Magazine 384, Juli/August 1989, S. 20-21.
- (4) Herbert Hellhund: Konzept und spontaner Prozeß.
Zu einigen Strukturprinzipien improvisierter Avantgardemusik.
In: E. Jost (Hrsg.), Darmstädter Jazzforum 89. Beiträge zur Jazzforschung, Hofheim 1990, S. 228.