

Der Jazz und die Politik

Szenen einer problematischen Beziehung

1

Würde der nächste Bundestag ausschließlich von Jazzfans gewählt werden, dann würden die Parteien der Regierung Kohl an der Fünf-Prozent-Klausel scheitern (CDU 2.3 % / FDP 2.8%), und im Bundestag wären nur noch zwei Parteien vertreten: Die SPD würde mit 27.4% weiterhin die Oppositionsbank drücken, und die Grünen, so sie denn wollten, die alleinige Regierungsverantwortung tragen, mit einem Stimmenanteil von 60.1%.

Ist Jazz eine politische Musik?

Was Fritz Schmücker⁽¹⁾ in seiner empirischen Studie über das Jazzkonzertpublikum herausfand, ist zwar nicht allerjüngsten Datums (seine Erhebungen stammen von 1990), bestätigt dafür jedoch ältere Untersuchungen, so daß man von einer gewissen historischen Kontinuität ausgehen kann. Dollase, Rüsenberg und Stollenwerk⁽²⁾ ermittelten 1976 im Jazzpublikum eine Dominanz des linken Parteienspektrums von 87.1%, aufgeteilt in SPD 62.5%, DKP 13.6% und Sonstige 6.9% (letzteres beinhaltete seinerzeit vor allem die aus der 68er Bewegung hervorgegangen sog. K-Gruppen). Die FDP kam bei den Jazzanhängern damals auf 9.6% und die CDU auf 6.9%.

Die Beziehungen zwischen Jazz und Politik manifestieren sich auf sehr unterschiedliche Art und Weise. Die eindeutige Dominanz linker Positionen im Jazzpublikum, die zumindest für die alte Bundesrepublik Deutschland galt, wird von den zitierten Autoren zwar festgestellt, jedoch nicht interpretiert, geschweige denn erklärt. Aus gutem Grund, denn über die Ursachen dieses hier eindeutig nachweisbaren Zusammenhangs zwischen musikalischen Präferenzen und politischem Standort kann vorläufig in der Tat nur spekuliert werden. So könnte beispielsweise innerhalb der Jazzpraxis

besonders ein Moment dafür ausschlaggebend sein, das sie für konservative Geister suspekt und unerwünscht erscheinen läßt: Das Unberechenbare, nicht Vorhersagbare jazzmusikalischer Improvisation und die damit verbundene Mentalität mögen für den auf Ordnung und Sicherheit bedachten Konservativen eine latente Bedrohung darstellen. Improvisatoren marschieren nicht gut, und dies umso weniger, wenn sie dazu auch noch swingen, denn auch das Swingphänomen beinhaltet einen Verstoß gegen das Regemaß. Aber – wie gesagt: dies sind nicht mehr als sozialpsychologische Mutmaßungen, denen es an empirischer Evidenz bislang mangelt.

Eine zweite und leichter greifbare Beziehung zwischen Jazz und Politik betrifft seine Funktion bzw. seine Funktionalisierung innerhalb eines bestimmten historischen, gesellschaftlichen oder politischen Kontextes, in welchem der Jazz zu einem Politikum wird. Jazz als Ganzes oder bestimmte Teilbereiche von ihm werden politisch funktionalisiert, werden Ausdruck von etwas anderem, das in der jeweiligen Situation politisch besetzt ist, und zwar unabhängig davon, ob dieser Jazz von seinen Urhebern politisch gemeint oder von seinen Rezipienten politisch verstanden wird. Die Stationen und Hintergründe derartiger Politisierungen des Jazz, wie sie in Deutschland durch den Nationalsozialismus und – mal mit negativen, mal mit positiven Vorzeichen – in der Sowjetunion durch den Stalinismus erfolgten, wurden ausführlich untersucht. Ich verweise hier u.a. auf die Arbeiten von S. Frederic Starr, Mike Zwerin, Michael H. Kater und Bernd Hoffmann.⁽³⁾

2

Die politische Funktionalisierung des Jazz von außen, die sich gewöhnlich in seiner Diskreditierung oder Unterdrückung manifestierte und die für seine Urheber und Anhänger bekanntlich mitunter sehr folgenreich sein konnte, steht nicht im Vordergrund meines Beitrages. Mir geht es um seine Politisierung von innen, also um die Bestrebungen seiner Urheber, ihre Musik mit politischen Bedeutungen zu versehen, kurz gesagt um das, was man landläufig als "politisch engagierte Musik" bzw. im vorliegenden Fall als "politisch engagierten Jazz" zu bezeichnen pflegt. Noch genauer gesagt, geht es mir um die Frage: Wie artikuliert sich politisches Engagement von Jazzmusikern in ihrer musikalischen Praxis?

Bevor ich zur Sache komme, erscheint allerdings noch ein kleiner Exkurs zur historischen Bedeutung des hier angesprochenen Themas am Platze. Was auf den ersten Blick wie eine systematische, d.h. überzeitlich bedeutsame Kategorie aussieht (politisches Engagement im Jazz), bezeichnet in Wirklichkeit ein historisches Phänomen, verankert in einer relativ kurzen Zeitspanne. Es geht im wesentlichen um die Zeit vom Ende der 50er bis zum Anfang der 70er Jahre, um jene Phase des historischen Prozesses also, als es in fast allen Sektoren politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Lebens zu mehr oder minder radikalen Umwälzungen kam. Zwar gab es vereinzelte Manifestationen politischen Engagements im Jazz bereits vor dieser Phase (vor allem vor dem Hintergrund der Rassismus-Problematik in den USA) und auch danach (z.B. für die Rettung von Walen oder als Solidaritätsbekundungen für Bosnien), jedoch als musiksoziologisch relevantes Faktum mit ästhetischen Konsequenzen konzentrierte sich dieses Phänomen eindeutig auf die 60er Jahre und stand im Zusammenhang mit einem tiefgreifenden Bewußtseinswandel in weiten Teilen der 'jazz community'. Einige Stichwörter dazu seien genannt: Infragestellen der Rolle des Entertainers, Versuche, die Produktionsmittel in die eigene Hand zu nehmen, in der Folge der schwarzen Emanzipationsbewegung Widerstand gegen Rassendiskriminierung im Studiogeschäft und anderswo.

Wie artikuliert sich dieser Wandel im politischen Bewußtsein von Jazzmusikern in ihrer musikalischen Praxis? Darüber, daß Musik im allgemeinen und Jazz im speziellen an und für sich nicht in der Lage seien, allgemeinverständliche politische Botschaften zu transportieren, auf konkrete Mißstände hinzuweisen oder wünschenswerte Alternativen nahezu legen, besteht seit den heftigen und nicht selten polemisch geführten Diskussionen der späten 60er Jahre weitgehende Übereinstimmung. Die von der Musik getragenen Bedeutungsgehalte sind prinzipiell ungegenständlich. Sie weisen nicht über sich hinaus, vermitteln nicht das Bild einer dinghaften Realität und vermögen allein aus sich heraus eine solche weder zu kritisieren noch zu preisen.

3

Um mehr oder minder konkrete außermusikalische Bedeutungen transportieren zu können, bedarf Musik also bestimmter Hilfsmittel.

Dies können Titel sein oder auch Texte, verbale oder visuelle Kommentare, Szenisches, bestimmte Formen der Aufführungspraxis oder der Einschluß von musikalischen Materialien, die durch ihren Gebrauch bedeutungsmäßig bereits besetzt sind. Anhand einiger Beispiele möchte ich dies im Folgenden zu veranschaulichen versuchen.

1958 spielte der Tenorsaxophonist Sonny Rollins für das Label RIVERSIDE eine LP unter dem Titel *The Freedom Suite* ein.⁽⁴⁾ Ein vergleichsweise unverfänglicher Titel, sollte man meinen. Für Freiheit sind wir schließlich alle. Und mit dem seinerzeit sich allmählich entfaltenden, des musikalischen Aufruhrs verdächtigen Free Jazz (den Namen gab es noch nicht) hatte diese Suite nichts zu tun. Dennoch waren die Proteste gegen diese Einspielung von seiten einer konservativen Jazzpresse so vehement, daß sich die Firma Riverside entschloß, die LP aus dem Verkehr zu ziehen, um sie wenig später unter dem Albtitel *Shadow Waltz* erneut auf den Markt zu bringen. Warum das Ganze? – Sonny Rollins war ein schwarzer Musiker. Und das Wort 'freedom' im Mund eines Afro-Amerikaners wies offenbar über sich selbst hinaus, signalisierte – vor dem Hintergrund der schwarzen Bürgerrechtsbewegung gegen Rassismus und Unterdrückung – eine politische Stellungnahme, kündete vom Eindringen politischen Denkens in die bis dahin für heil und unpolitisch gehaltene Welt des Jazz. Alarmbereitschaft unter den publizistischen Sittenwächtern der Jazzszene schien somit geboten.

In meiner *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*⁽⁵⁾ beschrieb ich diese Episode und kam zu dem Schluß, daß bloße Titelgebungen ein fragwürdiges Mittel seien, Musik mit einer dezidierten politischen Botschaft zu versehen, da man – wie das Beispiel verdeutlicht – bereits durch die bloße Veränderung des Titels die intendierte Botschaft jederzeit entschärfen, wenn nicht gar aufheben könne. Stephan Richter setzt sich in seiner Schrift *Zu einer Ästhetik des Jazz*⁽⁶⁾ mit meiner Argumentation auseinander und gelangt nach einer wortreichen, aber wenig überzeugenden Analyse des Stückes zu dem Schluß: "Rollins *Freedom Suite* ist keine Musik über Freiheit, (...) sondern sie ist eine Definition von Freiheit, sie ist Freiheit".⁽⁷⁾ Wie aber soll das vor sich gehen? Richter: "Das Trio von *Freedom Suite* befindet sich auf der Kreuzung der Wege von Tradition nach Innovation und von Komposition nach Improvisation:

Dort definiert Rollins Freiheit als Kulturwert, dort geht eine Gruppe von Individualisten miteinander um."

Unter den verschiedenen Maßnahmen, die seit Ende der 50er Jahre von Jazzmusikern zur Vermittlung politischer Botschaften ergriffen wurden, bestand die am häufigsten vorgenommene in der Titelgebung ihrer Stücke. Es war – und ich bleibe dabei – zugleich auch die anfechtbarste Maßnahme, denn die Beziehungen zwischen den Titeln und den musikalischen Gestaltungsmitteln waren nicht selten völlig beliebig. So konnte es durchaus vorkommen, daß einer freien Kollektivimprovisation im seinerzeit üblichen Powerplay-Stil nachträglich Titel aufgeklebt wurden wie *L'impérialisme est un tigre en papier* oder *La bourgeoisie pétra noyée dans les eaux glacées du calcul égoïste*⁽⁸⁾, oder daß eine freundlich-friedliche Komposition von Charles Mingus die Überschrift *Free Cell Block F, Tis Nazi U.S.A.*⁽⁹⁾ erhielt. Die von Mingus im Covertext zitierte Erklärung, er wolle mit derartigen Titeln "die Leute zum Nachdenken anregen", ist akzeptabel, das ästhetische Problem löst sie nicht.

4

Zu den geläufigsten Mitteln, Jazz mit einer politischen Botschaft zu versehen, gehört – ebenso wie im Rock, in der Liedermachermusik und in der akademischen Neuen Musik – die Verwendung von Texten. Analog zur Betitelung eines Stückes stellt sich auch hier die Frage nach der Korrespondenz zwischen musikalischen Ausdrucksmitteln und Text. Gibt es Entsprechungen zwischen der strukturellen Beschaffenheit oder dem affektiven Charakter der Musik und dem Textinhalt? Vermag das eine das andere zu stützen oder zu verdeutlichen? Oder durchkreuzen bzw. widersprechen sich beide? Handelt es sich um eine bewußte Verfremdung des einen durch das andere, oder liegt lediglich ein willkürliches Zusammenfügen unterschiedlicher Bedeutungsebenen zu einem heterogenen Gebilde vor?

Zu den bekanntesten und meines Erachtens zugleich gelungensten Beispielen für eine Synthese von politisch engagiertem Text und Musik gehören die von Charles Mingus gegen die rassistische Politik des Südstaaten-Gouverneurs Orval Faubus gerichteten

Fables of Faubus aus dem Jahre 1960.⁽¹⁰⁾ Das Stück enthält eine bittere verbale Anklage, gestützt durch einen außerordentlich aggressiven, streckenweise auch ironischen Darbietungsgestus, und ist durchsetzt mit zahlreichen musikalischen Zitaten, die auf die Person und das geographische Umfeld des Gouverneurs Faubus Bezug nehmen. Ich habe mich diesem Stück anderenorts ausführlicher gewidmet⁽¹¹⁾ und will daher hier nicht weiter darauf eingehen. Hinweisen möchte ich jedoch auf eine sehr lesenswerte Publikation jüngerer Datums, die sich ausschließlich mit Mingus' *Fables of Faubus* auseinandersetzt, wobei in die Analyse nicht nur die berühmten *Original Fables of Faubus*, sondern darüber hinaus vier weitere, live eingespielte Versionen einbezogen wurden. Das Buch heißt *L'Amérique de Mingus* und stammt aus der Feder von Didier Levallet (Jazzmusiker/Kontrabassist) und Denis-Constant Martin (ein Afrikanist, der unter dem Pseudonym Denis Constant auch ein Buch über Reggae veröffentlicht hat).⁽¹²⁾

Soviel zur Verwendung politisch engagierter Texte im Jazz. Der Vollständigkeit halber sei auf einige weitere Beispiele zumindest hingewiesen:

- Max Roach / Abbey Lincoln:
The Freedom Now Suite (1960)
- Archie Shepp: *Malcolm, Malcolm, semper Malcolm* (1965)
Money Blues and Things have got to change (1971)
The Cry of My People (1972)
- Eddie Gale Stevens:
Ghetto Music (1968).

5

Das berühmteste (und fast ist man geneigt zu sagen: populärste) Beispiel für das Eindringen politischen Engagements in den Jazz stellt die 1970 unter der Leitung des Bassisten Charlie Haden eingespielte LP *Liberation Music* dar.⁽¹³⁾ Während der Vorbereitungen zu diesem Beitrag kramte ich mir mein altes, etwas abgeschabtes Exemplar der *Liberation Music* aus dem Regal. Vom Cover-Photo schaute mich die Crème der jungen New Yorker Jazz-Avantgarde von einst an, aufgereiht unter einem Transparent, das von den beiden Hauptakteuren, Charlie Haden und Carla Bley, emporgehalten wurde – mit einem seltsam zwiespältigen Ausdruck von

Trotz und Unsicherheit zugleich. LIBERATION MUSIC ORCHESTRA sagte das Transparent, mehr nicht. Immerhin war es rot, eine Farbe, der damals, ein Jahr nach der Wahl Richard Nixons zum Präsidenten der USA, mehr als der übliche Signalcharakter zukam.

Anders als Roach, Mingus oder Shepp hatte Haden auf den unmittelbaren Bedeutungsgehalt von Texten verzichtet und stattdessen zu einem musikalischen Material gegriffen, das sich dem Hörer mittelbar, auf dem Umweg über das Gedächtnis erschloß oder doch zumindest potentiell erschließen konnte. Den Kern der *Liberation Music* bilden sozialistische Kampflieder aus dem spanischen Bürgerkrieg, daneben – als Ouvertüre – das *Einheitsfrontlied* von Hanns Eisler sowie der im Rahmen der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung bekannt gewordene Protestsong *We Shall Overcome*.

Die dem von Haden verwendeten thematischen Materialien innewohnende politische Tendenz war an den historischen Kontext gebunden, in welchem dieses Material entstanden war und in dem es sich zum sinntragenden ästhetischen Objekt entwickelt hatte. Mit anderen Worten: Die (politische) Bedeutung dieser Musik hatte sich durch deren Gebrauch innerhalb eines bestimmten Verwendungszusammenhangs etabliert. Die Dekodierung ihres politischen Gehalts durch den Hörer war damit an die Kenntnis dieses ursprünglichen Verwendungszusammenhangs gebunden. Wer diesen Zusammenhang nicht kannte, war schwerlich in der Lage herauszufinden, worin das politische Anliegen Hadens bestand und ob er überhaupt eines hatte. Charlie Haden dürfte sich der Problematik seines Unternehmens bewußt gewesen sein und der Tatsache, daß nicht alle (oder eher wenige) seiner Hörer den historisch-politischen Kontext seines thematischen Materials kannten und somit (möglicherweise) zu einer Dechiffrierung seines politischen Anliegens in der Lage waren, denn er fügte seiner Schallplatte einen ausführlichen Kommentar hinzu, in dem er nach einer Erläuterung der Bedeutung der einzelnen Titel und Themen zu folgendem Schluß kommt:

"The music in this album is dedicated to creating a better world; a world without war and killing, without racism, without poverty and exploitation; a world where men of all governments realize the vital importance of life and strive to protect

rather than destroy it. We hope to see a new society of enlightenment and wisdom where creative thought becomes the most dominant force in all people's lives."

Ein wesentliches Merkmal und zugleich eines der wichtigsten Verdienste der *Liberation Music* war, daß dort der Rückgriff auf ein assoziationsstiftendes, gleichsam im Sinne von Zitaten eingesetztes thematisches Material keineswegs zum musikalischen Rückschritt führte. Denn trotz ihrer traditionellen Elemente, die für die Vermittlung der politischen Botschaft Hadens letztlich die entscheidenden waren, blieb die *Liberation Music* zeitgenössischer Jazz im besten Sinne, mit all seinen Ungereimtheiten und seinen – gegen eine klassische, auf innere Geschlossenheit insistierende Ästhetik gerichteten – Widersprüchen. Eine Produktion wie Hadens *Liberation Music* blieb in den USA die Ausnahme. Der Versuch einer Wiederbelebung des Konzepts durch Haden im Jahre 1983 wirkte gegenüber dem Elan der ersten Einspielung wie ein schaler, mühsam aufpolierter Abglanz.⁽¹⁴⁾

6

Rückgriffe auf historische, politisch besetzte Materialbestände und ihre freejazzmusikalische Verarbeitung wurden besonders in Europa zu einer häufig geübten Praxis, wobei vor allem die Musik von Eisler als Materialreservoir fungierte. Ich erinnere in diesem Zusammenhang an Arbeiten von Hannes Zerbe und dem Duo Heiner Goebbels/Alfred Hardt. Daß hierzulande gerade die Musik Eislers eine starke Anziehungskraft auf die Free Jazz-Generation der frühen 70er Jahre ausübte, hing sicherlich nicht zuletzt damit zusammen, daß das Publikum, das dieser Free Jazz in jener Zeit primär ansprach, im wesentlichen ein studentisches war, welches die politische 'message' der Eislerschen Lieder mehr oder minder mühelos entziffern konnte und dessen musikalisch-weltanschaulichen Bedürfnissen diese Musik entsprach.

Nicht immer fand der durch die gesellschaftlichen Entwicklungen der 60er Jahre stimulierte Bewußtseinswandel auf so ernsthafte Weise wie bei Hannes Zerbe oder Goebbels und Harth seinen Niederschlag. Auch die mit der Studentenbewegung sich ausbreitende Haltung des Anti-Autoritären, Respektlosen, Frechen, die Tendenz zum Happening und zur Persiflage begann hier und da

die Gestaltungsmittel des Jazz zu durchdringen. Ein herausragender Vertreter dieser letztgenannten Tendenz war der Stuttgarter Pianist und Komponist Wolfgang Dauner, der zu Anfang der 70er Jahre nicht nur mit seinem 'Oratorium' *Der Urschrei* die miserable soziale Situation des Jazz anprangerte (im Chor der Musiker allerdings mit der optimistischen Refrainzeile "Wir sitzen am längeren Hebel, wir machen die Musik"), sondern der auch das Publikum diverser Jazzfestivals durch Happenings verunsicherte, in denen mit Lichteffekten oder im Dunklen gespielt wurde, Musiker nackt auftraten oder im Saal herumwanderten, die Bühne mit Toilettenpapier drapierten und das Publikum mit Tüchern verhüllten. 1969 spielte Dauner unter dem Titel *Für* eine erstaunliche Schallplatte ein⁽¹⁵⁾, die er rund 700, auf dem Cover namentlich genannten Personen widmete (Ich habe die Ehre, dazuzugehören, unter meinem damaligen 'nom de guère' Dr. Jam Jost). Der Covertext der Dauner-LP enthält unter anderem die folgenden Hinweise:

"Es war geplant (aber aus technischen und finanziellen Gründen noch nicht ausführbar) [...], diese Platte aus eß- oder rauchbarem Stoff herzustellen [...] und schließlich, daß sich die Platte beim ersten Abspielen automatisch vernichtet."

Was auf den ersten Blick nach einem bloßen Jux aussah, entpuppte sich auf den zweiten als ein in Satire verkleidetes Manifest. Die LP *Für* ist eine Attacke gegen musikalische Stagnation und gegen jede stilistische Festlegung. Die Schallplatte als Inbegriff der Verdinglichung von Musik gehört zu diesem Programm, das sich des weiteren mit der tendenziellen Einfältigkeit von Beatmusik, dem freudlosen Gestus mittelmäßiger E-Avantgarde und dem hohlen Geschwätz pseudowissenschaftlicher Musikpublizistik auseinandersetzt und sich übrigens vor allem musikalisch artikuliert, und dies auf eine – wie ich meine – recht geistreiche und freche Art und Weise.

7

Die Ehe zwischen dem Jazz und der Politik ist – wie gesagt – ein zeitbedingtes Phänomen, gebunden an eine bestimmte Phase des historischen Prozesses, in der es sowohl im gesellschaftlichen und politischen Leben wie auch im Jazz zu gewaltigen Umwäl-

zungen kam. Was heute in dieser Hinsicht passiert, sind Ausnahmen von der Regel, festgemacht an ökologischen Problemen oder an politisch-menschlichen Katastrophen. Ich selbst habe in meiner Arbeit als Jazzmusiker wiederholt politische Themen aufgegriffen, besonders in meinen *Weimarer Balladen*.⁽¹⁶⁾ Gegenwärtig sind wir im Begriff, mit der deutsch-italienischen Formation TRANSALPIN EXPRESS ORCHESTRA ein Programm mit jazzmäßig ausgedeuteten politischen Musiken aus 5 Jahrhunderten aufzuführen. Aber dies dient letztlich eher der Vergegenwärtigung unserer eigenen musikkulturellen Tradition und weniger der Formulierung einer konkreten politischen Aussage. Denn über die Wirkung dieser Musik innerhalb einer weitgehend entpolitisierten Kulturszene machen wir uns nicht allzu viele Illusionen.

Anmerkungen

- (1) Fritz Schmücker: Das Jazzkonzertpublikum. Das Profil einer kulturellen Minderheit im Zeitvergleich. Münster 1993, S. 164 ff.
- (2) Rainer Dollase, Michael Rüsenberg und Hans J. Stollenwerk: Das Jazzpublikum. Zur Sozialpsychologie einer kulturellen Minderheit. Mainz 1978.
- (3) vgl.:
S. Frederick Starr: Red and Hot – The Fate of Jazz in the Soviet Union. New York 1983;
Mike Zwerin: La Tristesse de Saint Louis, Swing unter den Nazis. Wien 1988;
Michael H. Kater: Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany, New York 1992;
Bernd Hoffmann: Der unheimliche Widerstand. Jugendkultur im Rezeptionsschatten einer kollektiven Entlastungsstrategie. In: Theo Mäusli (Hg.): Jazz und Sozialgeschichte. Zürich 1994, S. 83 - 96.
- (4) Riverside Records RS 3010.
- (5) Ekkehard Jost: Sozialgeschichte des Jazz in den USA. Hofheim 1991, S. 188 ff.
- (6) Stephan Richter: Zu einer Ästhetik des Jazz. Frankfurt 1995, S. 180 ff.
- (7) a.a.O. S. 187.
- (8) vgl. die LP *Intercommunal Music*, die der französische Pianist François Tusques u.a. gemeinsam mit Sunny Murray und Alan Shorter für Shandar (SR 10010) einspielte.
- (9) Charles Mingus: *Changes*. Atlantic 1975.
- (10) Die bekannteste Version befindet sich auf der LP *Mingus Presents Mingus*. Candid CD 9005.
- (11) vgl. Sozialgeschichte, a.a.O., S. 190 f.
- (12) Didier Levallet und Dennis-Constant Martin: L'Amérique de Mingus. Paris 1991.
- (13) Charlie Haden: *Liberation Music*. Impulse AS 9183.
- (14) Charlie Haden/Carla Bley: *The Ballad of the Fallen*. ECM 1248.
- (15) Wolfgang Dauner: *Für*. Calig Records CAL 30603.
- (16) Ekkehard Jost Ensemble: *Weimarer Balladen*. Fish Music FM 004 CD.