

"Don't call my music Jazz!"

1. Die zwei Welten von Musik

Zu Beginn dieses 20. Jahrhunderts hat sich in den Vereinigten Staaten eine Musik in der Öffentlichkeit zu verbreiten begonnen, die von einem Großteil der damaligen Zeitgenossen als Bürgerschreck empfunden wurde. Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts hat sich diese Musik, teilweise infolge von und im Zusammenhang mit der zur selben Zeit in Gang gekommenen Wirksamkeit von technischen Konservierungs- und Distributionsmedien, über große Teile des amerikanischen Kontinents, über Europa und schließlich über die ganze technisierte Welt von heute verbreitet. Von einem bestimmten Zeitpunkt um 1917/18/19 an hat die Musik den Namen JAZZ bekommen, und unter dieser Bezeichnung ist sie zu einem Bestandteil der musikalischen Gegenwartskultur geworden. Was hat sich hier vor unser aller Augen - und Ohren - ereignet? Und wie sind diese Ereignisse zu verstehen?

Es handelt sich um einen Vorgang, der (1) in der Geschichte der menschlichen Musikkulturen schon viele Male eingetreten ist; (2) im Zusammenhang mit der Entwicklung menschlicher Gesellschaften üblich ist, und (3) unter gewissen historischen Voraussetzungen geradezu unumgänglich ist. Der Vorgang schien deswegen von so besonderer Bedeutung zu sein, weil er **unsere** Musik - und damit uns selber - ganz direkt und unmittelbar betroffen hat; und weil er infolgedessen uns auch ganz nahe ging.

Wenn ich sage: **uns und unsere Musik**, dann meine ich damit uns Europäer und unsere europäische Musik. Genauer meine ich die europäische Kunstmusik; und ganz genau meine ich die im bürgerlichen Bildungsverständnis alleinig und global als **die** Musik

betrachtete Ausprägung musikalischer Formen und Normen der gegenwärtigen europäischen Geschichtsperiode. Bei der Beurteilung dieses Vorganges mangelt es den meisten Betrachtern an der Einsicht, daß die sogenannte "europäische" Musik weder die einzige noch die alleinige Musik ist, noch daß sie einen globalen Einmaligkeitsanspruch irgendwelcher Art hat. Ferner, daß es in den zahllosen anderen Musikkulturen auf unserer Erde gleiche Vorgänge gibt, und in der Geschichte schon immer gegeben hat. Was läßt sich zum Verständnis des genannten Vorganges näheres sagen?

Es handelt sich um ein Phänomen, wie es im Rahmen von geschichteten und segmentierten Gesellschaften hierarchischer Struktur üblich ist:

- keine Gesellschaft ist eine amorphe Massen von Individuen,
- alle Gesellschaften sind strukturiert,
- Gesellschaftsstrukturen beruhen auf homogenen und heterogenen Faktoren, betreffen also Eigenschaften im Inneren der Gesellschaft ebenso wie solche, die von außen herangetragen werden.

Zu den heterogenen Faktoren gehört das Zusammenleben von Menschengruppen, welche aufgrund von unterschiedlichen sozialen, kulturellen, ökonomischen und anderen Eigenmerkmalen entweder Schichten oder Fraktionen bilden. Schichten und Fraktionen einer Gesellschaft pflegen oft in einem konkurrierenden Verhältnis zueinander zu stehen. Solche Schichtungs- und Segmentierungsfaktoren lassen sich auch am Verhalten größerer Verbände beobachten; z.B. zwischen verschiedenen Völkern, die in einem gleichen gemeinsamen Lebensraum ansässig sind. Entstehen können solche Schichten, Fraktionen und Segmente durch eine Vielzahl von Prozessen: durch technische Spezialisierungen ebenso wie durch geistige Bildung, durch militärische oder politische Okkupation oder Verdrängung, durch Ausbreitung von Religionen und anderes mehr.

Hierarchische oder konkurrierende Schichtung und Segmentierung bringt fast notwendigerweise ein soziales oder kulturelles Gefälle hervor. Einzelne Schichten oder Segmente einer Gesellschaft werden vorherrschend; ihre Kultur, ihre Sprache oder ihre Stellung wird als beherrschend anerkannt; sie selber betrachten die Kultur, die Sprache und Stellung ihrer Gesellschaftspartner als untergeordnet. Im kulturellen Bereich wird z.B. die Musik der vorherrschenden Schicht als repräsentativ für die gesamte Gesellschaft empfunden; die Musik der anderen Schichten oder Segmente wird abgewertet, auf die Seite geschoben - verdrängt. Schließlich entstehen auf gleichem Boden **zwei Welten von Musik**: eine vordergründig präzise, bevorzugte, idealisierte Musik der herrschenden Schichten, und eine weniger wertgeschätzte, im Hintergrund gehaltene, verdrängte Musik der beherrschten Schichten. In unserem Sprachgebrauch kaschiert die euphemistische Bezeichnung "Volksmusik" diesen Tatbestand in ebenso notdürftiger wie hilfloser Weise.

2. Beispiele zur zweiten Welt der Musik

Antike Träger sogenannter Hochkulturen fanden das Wesen, die Sprache, insbesondere auch die Musik ihrer Nachbarvölker, mit denen sie in einem historischen Raum zusammenlebten, oftmals merkwürdig. Sie bezeichneten sie als "barbarisch". Derartige Bemerkungen ziehen sich wie ein roter Faden durch die Geschichtsschreibung aller Völker, von der Antike bis in die Gegenwart. In diesem Sinne äußerte sich z.B. im Jahre 98 u.Z. der römische Historiker Publius Cornelius Tacitus in seiner berühmten "Beschreibung Germaniens". Er vergleicht das Musizieren und Singen der von den Römern kolonisierten Germanen mit dem Rumpeln von Wagenrädern beim Fahren über Knüppeldämme - was damals wohl ein üblicher Straßenbelag im römischen Reich gewesen ist. Welche musikalischen Ausdrucksformen im Norden des Römerreiches mag der wertende Historiker konkret gemeint haben? Und - welche der damaligen Gepflogenheiten der Nordvölker des entstehenden Europas sind wohl lange genug

erhalten geblieben, um uns heute noch eine Vorstellung vom Musizieren unserer eigenen Vorväter zu vermitteln? Vielleicht war das Rumpeln assoziiert von der Technik des melodisch-rhythmischen Verzahnens vokaler oder instrumentaler Einzeltöne zur Melodie- und Mehrstimmigkeitsbildung, welche seit ältesten Zeiten belegt ist, welche man im Mittelalter als "Hoketus" bezeichnete, und welche sich z.B. im Musizieren baltischer Völker bis in die Gegenwart erhalten hat?

In der Hinterlassenschaft des römischen Reiches tauchte ein weiteres Reich auf, welches vorgeblich "nicht von dieser Welt" war, aber trotzdem ganz entscheidenden Einfluß auf die politischen und geistigen Geschehnisse des nächsten Jahrtausends ausgeübt hat: das Heilige Römische Reich des Abendlandes. In ihm wurden die Schichtungen und Segmentierungen aus der Antike in das Mittelalter übertragen, sie haben sich mit nur geringen Veränderungen bis zum Beginn der Gegenwart erhalten. Ein fester Bestandteil dieser Situation war die fortdauernde Existenz der getrennten Welten der Musik. Wo immer es zu Begegnungen zwischen diesen beiden kam, setzte sogleich der Mechanismus der Berührungsangst ein: die "andere" Musik wurde abgewertet und mit despektierlichen Bezeichnungen versehen. Diffamierende Bemerkungen von Angehörigen der Herrschafts- und Bildungsschichten gab es zahllose. Bei den "anstößigen Eigenschaften" der abgelehnten Musik handelte es sich häufig um Form- und Ausdrucksmittel, welche in der modischen Hof- und Sakralmusik der Zeit außer Gebrauch gekommen und dadurch in den Bann geraten waren. Solche Gestaltungsmittel waren, nach dem Aufkommen festgelegter Tonalitäten, die alten Formen der Modalität; oder nach dem Aufkommen der wohlklingenden Mehrstimmigkeit, die alten Mehrstimmigkeitsformen der Diaphonie und des Organums. Elias Salomonis, Angehöriger des französischen Hofes, beschrieb 1274 das ambrosianische Kirchensingen in Mailand, also den langobardischen Choral, als "ohrenbetäubend" und "heulend nach Art der Wölfe". Franchino Gafori, ein mailändischer Musikgelehrter, bezeichnete zweihundert Jahre später, 1497, den

Kirchengesang aus der Zeit des Salomonis seinerseits als "falsch" und als "eine scheußliche Musik" wegen ihrer "schrecklichen Mehrstimmigkeit", ein "wirkliches Indiz für die Ignoranz der Ambrosianer".

Was war geschehen? Zur Zeit des Salomonis war die diaphonische Mehrstimmigkeit der Langobarden durch die Technik des Organums abgelöst worden. Davon haben wir im Kunstbereich heute nur noch geschriebene Zeugnisse. Zur Zeit des Gafori war das Organum als Kunstmusikstil gleichfalls passé und hatte dem Motettenstil Platz gemacht. Und dieser begann Anfang des 16. Jahrhunderts auch schon wieder von neuen Stilformen eingeholt zu werden.

Interessanterweise sind alle diese Stile ursprünglich Bestandteile des Musizierens europäischer Landschaften gewesen, ehe sie von den gebildeten Schichten aufgegriffen und zu modischen Stilen der höfischen oder sakralen Kunstmusik entwickelt worden waren. Und nach ihrer Ablösung sind sie wieder in die zweite Welt der Musik zurückgekehrt, wo sich die meisten von ihnen bis zur Gegenwart erhalten haben, so z.B. die Organumtechnik auf Sardinien und die Motetustechnik in der Provinz Genua.

Schon im Mittelalter war der musikalische Bestand Europas so weit ausgebreitet wie heute: Er reichte an der Atlantikküste von Portugal bis nach Skandinavien, den Shetlands, Island und zu den Baltenländern; er ging im Osten an den Ural und an den Kaukasus; er umschloß im Süden das nördliche und westliche Mittelmeer, das Schwarze Meer, grenzte an den Vorderen Orient, und er hatte Anschluß an das westliche Zentralasien. Den damaligen Zeitgenossen waren Musikformen geläufig, welche wir heute erst mühevoll aus dem Bestand der "Zweiten Welt der Musik" herauspräparieren müssen - wobei sie unseren Zeitgenossen ganz extrem fremd und exotisch erscheinen. Im Jahre 1515 strömten Besucher und Musiker aus ganz Europa nach Wien, um an den Feierlichkeiten einer Doppelhochzeit des Kaiserhofes teilzunehmen. In den Berichten über das glanzvolle,

wochenlange Ereignis und dessen künstlerische Ausschmückung werden Aufführungen von Türken und Tataren geschildert. Gewisse Berichtersteller konnten gleichwohl nicht umhin, das tatarische Instrumentalspiel als das "Summen und Brummen von Wespen und Bremsen" zu disqualifizieren; auch hier war also der beschriebene Schichtungsmechanismus am Werk. Immerhin bestätigen die Berichte, daß die Musik von Surnai und Karnai den Zeitgenossen damals vertraut war, als hoffähiges Ensemble ebenso wie als Begleitung von Barentanztruppen, Akrobaten oder Jahrmarktschaustellungen.

Ähnliches gilt für die Entstehungsgeschichte unserer Militär- und Blasmusik. Der martialische Klang des vorderorientalischen Blasinstrumentariums war europäischen Menschen spätestens ab der Kreuzzugszeit gegenwärtig. Zur Zeit der Ausbreitung des osmanischen Reiches ist es bis nach Mitteleuropa vorgedrungen. Das "türkische Feldgeschrey" begleitete nicht nur die Heere, sondern auch die osmanischen Würdenträger in diplomatischer Mission an europäische Höfe. Die klassische orientalische Aufeinanderfolge von "Einleitung und Tanz" wurde sogar eine Quelle für die Saitenform europäischer Komponisten.

3. Jazz als Vokabel der Stigmatisierung

Alle bisher erwähnten Musikformen besitzen, - abgesehen davon, daß sie anonym geschaffen und spontan gestaltet sind - Hauptmerkmale, welche sie von der sogenannten "klassischen" Musik stark unterscheiden. Viele dieser Eigenschaften werden in landläufigen Definitionen als genuine Eigenschaften des **Jazz** namhaft gemacht. Und unsere Beispiele ließen sich beliebig vermehren, vor allem über die Grenzen des europäischen Musikraumes hinaus. Was ergibt sich daraus? Entweder wäre alle diese Musik in der einen oder anderen Weise als Jazz anzusprechen, oder die bisherige Vorstellung und Definition von Jazz ist falsch und bedarf der Korrektur. Doch wo hätte eine solche Korrektur anzusetzen?

Es gibt zwei Stellen, an denen sie angebracht ist:

- (1) an der Jazzbezeichnung,
also am Verständnis der **Jazzvokabel**;
- (2) am Verständnis der Jazzentstehung,
also an der **Jazzgenese**.

Jazz ist das Wort zur Bezeichnung eines Stilkomplexes aus der zweiten Welt der Musik in Nordamerika. Dieser hatte sich in der dortigen, hierarchisch geschichteten Gesellschaft als ein Residuum transferierter Musikidiome aller am Kolonisierungsprozeß beteiligten Bevölkerungen unter der Dominanz des europäischen Kunstmusikideals aufklärerisch-bürgerlicher Prägung entwickelt. Jazz ist das Wort zur Stigmatisierung dieses Musikkomplexes. Es sagt über die Musik selbst überhaupt nichts aus, sondern dient nur zu ihrer sozialen Lokalisation und ihrer kulturellen Charakterisierung.

Über die Verwendung bzw. die Entstehung dieser Bezeichnung gibt es verschiedene Äußerungen. Die am wenigsten widerspruchsvollen decken sich in groben Zügen: Es kann sich nicht um einen Einzelvorgang gehandelt haben, denn der abzulehnende Musikkomplex war auf dem ganzen Kontinent präsent; und es hat mit Sicherheit auch mehrere Ablehnungsvokabeln gegeben. Daß es zur allgemeinen Akzeptierung der Jazzvokabel gekommen ist, bedurfte gewisser historischer Faktoren, welche relativ leicht zu eruieren sind.

Nach allgemeinem Konsens steht **einer** der Benennungsprozesse dieses Stilkomplexes durch die Jazzvokabel im Zusammenhang mit der Benennung bzw. der Umbenennung einer New Orleanser Tanzkapelle aus dem weißen Unterhaltungsmilieu. Eddie Edwards, der Posaunist dieser Gruppe, hat 1947 in der Zeitschrift "The Jazz Record" über den Vorgang berichtet: "Bevor wir 1916 nach Chicago kamen, haben wir das Wort 'Jazz' für unsere Musik niemals verwendet. Es hatte eine unanständige Bedeutung". 1917 beschloß der Manager der Band, Harry James (keine Verbindung zu dem gleichnamigen Trompeter), von ihrer Musik Schallplatten

machen zu lassen, da diese unter den Besuchern des New Yorker Cafés Reisenweber ziemliches Aufsehen erregt hatte. Bei diesen Aufnahmen hat ein Studiomitarbeiter, vermutlich als er den Titel eines eingespielten Stückes für das Protokoll notieren wollte, die Musiker gefragt: "What's that jazz you playin'?" Dazu wieder Eddie Edwards: "Diese Bezeichnung hat unserem Manager sehr gefallen. Er schlug vor, die Band damit zu benennen. Er dachte, es sei eine gute Sache; denn die Leute würden sich fragen, was es bedeuten soll." So ist aus Tom Brown's Band von New Orleans die **Original Dixieland Jazz Band** geworden.

Nach Auskunft einschlägiger Wörterbücher und anderer Quellen bedeutet im nordamerikanischen Slang der Begriff "to jazz" ursprünglich ganz eindeutig "to fuck". Dennoch ist der Jazzbegriff in seiner stigmatisierenden Anwendung auf eine nordamerikanische Gegenwartsmusik nicht im mindesten sexuell gemeint gewesen. Die sexuelle Konnotation besteht nur dem Anschein nach. Die Stigmatisierung kommt durch die Gewohnheit englischsprachiger Unterschichten zustande, zur sprachlichen Herabsetzung von Dingen, Personen oder Begriffen, Vokabeln aus dem Kopulationsverhalten zu verwenden. Eine bekannte Formulierung aus diesem Milieu ist die Frage: "What a fuck is this?" Ebenso bekannt ist die Aufforderung: "Cut this fuckin' thing out!" Beides, Frage wie Aufforderung, sind in dieser Form auf der Ebene vulgärer Umgangssprache gestellt. Wenn ein Sprecher der Aufforderung oder Frage besonders diffamierenden Nachdruck verleihen will, so kann er beide Formulierungen auch im "Slang" der Unterschichten machen. Dann lautet die Frage: "What a jazz is this?" Und die Aufforderung: "Cut that jazz out!"

Sprachlich ist die Jazzvokabel also sehr einfach zu erklären. Auch ihre Übersetzung in eine andere Sprache bereitet auf dieser Ebene keine Schwierigkeiten: Man sucht in der Übertragungssprache das Vokabular für Herabsetzung und Diffamierung auf, und kommt dann zu analogen Herabsetzungsbegriffen. Im deutschen Sprachgebrauch benutzt man für den gleichen Zweck das Vokabular des Defäziverhaltens. Im

Deutschen lautet die Frage auf der gleichen Sprachebene: "Was ist das für eine Scheiße?" Und die Aufforderung lautet analog: "Hör mit dieser Scheiße auf!" Die korrekte Analogie zur Vokabel "Jazzmusik" wäre im Deutschen also: "Scheißmusik". In einem deutschen Studio hätte der protokollierende Mitarbeiter die Musiker nach der Aufnahme gefragt: "Was für'n Scheiß habt ihr denn da gespielt?" Und das konnte er ebenso ironisch wie diffamierend gemeint haben.

4. Ethymologisches zur Vokabel Jazz

Zur Erklärung der Jazzvokabel war es bisher üblich, nach ihren sogenannten "Wurzeln" zu fragen. Gesucht wurde in zwei Richtungen: Die einen haben in europäischen Sprachen nach verwandten Begriffen gesucht, wohl aus der alten Vorstellung heraus, daß musikalische Begriffe aus Europa kommen **müßten**, weil dort doch "die" Musik zuhause ist. Hier ist man im wesentlichen mit der Wortanalogie: "jazz" gleich "chasse" (bzw. "chasser") fündig geworden. Diese Analogie ist ziemlich an den Haaren herbeigezogen, zumal keine der beteiligten Vokabeln eine primäre musikalische Bedeutung oder Konnotation hat.

Die anderen haben in afrikanischen Sprachen gesucht, weil nach ihrer Vorstellung das Jazzmusizieren ein primär oder ausschließlich afro-amerikanisches Phänomen ist. Auch sie sind im Grunde gescheitert, nicht zuletzt weil die Lautverbindung "dsch" und "z" mit Binnenvokal bei den in Frage kommenden afrikanischen Sprachen keine wurzelbildende Bedeutung hat, weder für Nomina noch für Verba - und schon gar nicht für Musik. Denn ein Äquivalent zum europäischen Begriff "Musik" gibt es in afrikanischen Kulturen so gut wie überhaupt nicht.

Der größte Mißgriff dieser Überlegungen besteht darin, in der Jazzvokabel eine Eigenbezeichnung der Musiker für ihr Tun und dessen Ergebnisse zu sehen. Diese Überlegung wird umso plausibler, wenn wir in der Jazzvokabel ein Mittel zur kulturellen Diffamierung oder zur gesellschaftlichen Stigmatisierung erblicken. Warum sollten die Musiker ihr eigenes Werk selbst so

herabsetzen? Es kann sich also doch nur um eine Fremdbezeichnung gehandelt haben. Und als Fremdbezeichnung findet die Jazzvokabel eine durchaus logische Erklärung; vor allem wenn wir sie als Stigmatisierungsmittel außenstehender Angehöriger einer Gesellschaft mit einem dominierenden anderen Kultur- und Kunstideal interpretieren. Dann gewinnt auch die Aussage einer immer größer werdenden Gruppe junger afro-amerikanischer Musiker Bedeutung, die sich und ihre Werke vor eben dieser stigmatisierenden Abqualifizierung schützen möchten: "Don't call my music 'jazz'!"

Inzwischen hat es einige interessante Beiträge zur Wortgeschichte der Jazzvokabel gegeben. Als Sexualbegriff ist das Wort "Jazz" in der umgangssprachlichen Ebene des American English wenigstens 150 Jahre nachweisbar. Im musikalischen Umfeld wird es um die letzte Jahrhundertwende gebräuchlich im Zusammenhang mit den Eigenschaften "loud and snappy". Dabei kommt ein rhythmischer Begriff ins Spiel, der musikgeschichtlich als ein Vorläufer für den später allgemein akzeptierten Synkopenbegriff dient: das ist der "Snap", speziell der "Scotch Snap". Um 1915 lag die Jazzvokabel als Bezeichnung für laute und schwungvolle Musik geradezu in der Luft. Daher ist es nicht verwunderlich, daß es eine ganze Reihe von Musikern oder Gruppen gibt, die im Nachhinein den Anspruch erhoben, die "Originators of Jazz" gewesen zu sein. Bekanntlich gehört dazu auch der lange Zeit in seiner Glaubwürdigkeit sehr unterschätzte Jelly Roll Morton. Alle diese Leute haben recht, und alle sind von ihren Protagonisten gründlich mißverstanden worden.

5. Die Kritik der Jazzgenese

Die mit dem Wort "Jazz" stigmatisierte Musik war **immer** ein Bestandteil der Ausdruckskultur Nordamerikas. Sie bedurfte keiner gesonderten Genese, vor allem nicht im konventionell-evolutionistischen Sinne. Wir bekommen sie zu greifen, wenn wir neben bzw. hinter der vom offiziellen Prestigeideal sanktionierten Kunstmusik nach der **zweiten Welt der Musik in Amerika** suchen.

Der musikalische Transfer zwischen Europa und Amerika, dem unserer Meinung nach das Jazzphänomen seine Existenz verdankt, hat vom Beginn der Kolonisierung an stattgefunden. Das heißt, daß er z.B. nach Mittel- und Südamerika viel früher eingesetzt hat als nach Nordamerika, denn dieses wurde ja erst ein halbes Jahrhundert nach Kolumbus entdeckt, und zwar von ganz anderen Leuten. Es bedeutet auch, daß der Transfer in Nordamerika zeitlich und geographisch nicht einheitlich einsetzte, da der Besiedelungsprozeß an ganz verschiedenen Stellen ganz unterschiedlich begann. Wer weiß schon, daß die Besiedelung der Nordostküste Kanadas lange vor dem Eintreffen jener Siedlergruppen stattfand, welche die "Urväter" der späteren USA wurden. Außerdem waren beides ganz verschiedene Bevölkerungen mit völlig verschiedenen Musiken. Zudem muß endlich einmal die Vorstellung präzisiert werden, daß nach Amerika Musik im Stile des europäischen Kunstideals der bürgerlichen Epoche transferiert wurde: solche Musik hat es in den ersten beiden Jahrhunderten der Kolonisierung Amerikas überhaupt noch nicht gegeben.

Die erste aus Europa nach Amerika transferierte Musik wurde von gälisch sprechenden Fischerfamilien aus Nordschottland, Irland und den Hebriden an die äußerste Nordostküste gebracht, welche später ein Teil Kanadas geworden ist. Es ist das berühmte "schottische Psalmsingen", von dem man nur in alten Musikgeschichtsbüchern lesen kann. Da die Gebiete von Neuschottland, Neufundland, Neubraunschweig bis heute wirtschaftliche Rückzugsgebiete geblieben sind, hat sich dieses Musizieren vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart kontinuierlich erhalten. Nach der Übertragung des bürgerlichen Kunstmusikideals aus Europa auf amerikanischen Boden ist es zu einem Bestandteil der zweiten Welt der Musik Amerikas geworden. Es handelt sich hierbei um eine völlig **modale Musik**, deren Entstehung weit vor der Bildung der Dur-Moll-Tonleitern unseres "klassischen" Musizierens liegt. Ihre Intervall- und Melodiestructur geht auf die ältesten Formen des orientalischen Choralgesanges

zurück, welcher mit der Ausbreitung des Christentums zur Entstehungsgrundlage europäischer Sakralmusik wurde.

Weitere Einlagerungen von alteuropäischer Musik aus dem Musiktransfer während der Kolonialzeit Amerikas stammen aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Es ist das sogenannte "Sacred Harp Singing". In den Südstaaten der USA gestalten noch heute zahlreiche Kirchenchöre ihre gottesdienstliche Musik in der Form dieser gemeinschaftlichen **spontanen Mehrstimmigkeit** auf der Basis einer gewählten Hymnen-Melodie.

Zu den Besonderheiten der amerikanischen Kolonialgesellschaft gehört die Anwesenheit nicht-europäischer Bevölkerungsteile auf dem Kontinent. Das sind entweder Nachkommen der von den europäischen Siedlern verdrängten Vorbewohner - die man aufgrund eines historischen Irrtums in unserer Sprache "Indianer" nennt - und es sind Nachkommen von Sklavenbevölkerungen, welche die europäischen Siedler für die Verrichtung schwerer physischer Tätigkeiten ins Land geholt hatten. Sie stammen zum überwiegenden Teil aus Afrika. Beide, Indianer und Afrikaner, haben ihre **eigenen** Formen von Musik. Diese werden von den Euro-Amerikanern wie eine dritte Welt von Musik behandelt: sie erfahren die Beurteilung einer "Musik von Wilden", und zwar deshalb, weil ihre speziellen Eigenschaften jenseits des Verständnisrahmens von Europäern liegen.

Während die amer-indische Musik das Schicksal der Verdrängung und Vernichtung der bodenständigen Völker und Kulturen Amerikas teilte, haben die afrikanischen Einwanderer in ihrer unfreiwilligen Diaspora eigene traditionelle Kulturformen einestells erhalten, andernteils mit attraktiven Elementen der kulturellen Tradition ihrer Besitzerklassen vermischt. Aus der akkulturativen Vereinigung ist ihre afro-amerikanische Musik entstanden. In ihr sind teilweise noch heute alte Musikformen aus der Master-Gesellschaft nachweisbar, welche diese selbst schon lange aufgegeben hat.

Ein wesentlicher Aspekt der Genese afro-amerikanischer Musik besteht in der akkulturativen Auseinandersetzung der afrikanischen Bevölkerungen Amerikas mit Stilmitteln der europäischen Kunstmusik ihrer Herrscherklassen. Das Kunstmusikideal der Mastergesellschaft bildete zu allen Zeiten ein hervorragendes Prestige-Objekt für alle Schichten der Black Community. Daher ist es nicht verwunderlich, im Spektrum ihrer Musikformen eine religiöse Chorgesangsweise zu finden, welche sich durch zöglingshaft, adaptierte europäische Harmonik auszeichnet. Es sind die sogenannten **Negro-Spirituals**, welche bekanntlich während des Sezessionskrieges um 1863-64 durch eine Art "Entwicklungshelfer" aus dem Norden unter den "befreiten" Sklaven der Südstaaten "entdeckt" wurden.

Diese Gesänge vermochten es, das bis dahin für ein "wildes Gehabe" gehaltene Musizieren der schwarzen Mitmenschen als eine Art zweite Welt von Musik einzustufen. Man konnte es positiv zur Kenntnis nehmen und als einen angenehmen Exotismus weltweit zur Schau stellen. Zugleich ist aber unübersehbar, daß im Kontext dieser Zöglingsmusik starke Elemente aus der **afrikanischen Welt** der Musik fortzuleben vermochten. Nehmen wir zum Beispiel das Spiritual "I'll go" der 'Spirits of Memphis'. Hier wird harmonischer Chorgesang nach europäischem Muster um eine "gesungene Predigt" aufgebaut: eine völlig geläufige Szene aus dem Gebrauch der schwarzen Kirchen. Das sogenannte "Sermonizing" verbindet orientalische Mittel wie das "Shouting" mit dem adaptierten Harmoniegesang aus der westlichen Kunstmusik.

Der kulturelle Verdrängungsmechanismus der bürgerlichen Bildungsgesellschaft tritt immer dann besonders krass hervor, wenn Musikformen in der Öffentlichkeit erscheinen, welche keinerlei **Kunstsanspruch** erheben können, weil sie einer Bevölkerungsschicht entstammen, die dafür nicht "qualifiziert" ist, oder welche über Eigenschaften verfügt, die den **sanktionierten Normen** des musikalischen Kunstideals **nicht** entsprechen oder ihm sogar entgegengesetzt sind. Treten in einer Musik beide

Defizite zur gleichen Zeit auf, so wird diese von den Meinungsbildnern und Kritikern der dominierenden Klassen kategorisch abgelehnt. Die Ablehnungsmittel sind in der Regel verbaler Art; es besteht dafür ein eigenes Vokabular.

In der US-amerikanischen Öffentlichkeit ist um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert eine Musik in kleinen Orchestern von Blasinstrumenten aufgetaucht, deren Eigenschaften den beiden genannten Bedingungen voll und ganz entsprachen. Die Reaktion der dominierenden Schichten darauf war, wie nach den bisherigen Ausführungen nicht anders zu erwarten, negativ. Es handelte sich um eine gelungene Synthese von Elementen aus der "zweiten" und "dritten" Musikwelt Nordamerikas mit einzelnen Eigenschaften kontemporärer Kunstmusik, die, aufgrund bestimmter sozialer Umstände und technischer Gegebenheiten, aus dem Ghetto ihrer primären Erzeuger- und Konsumentklassen hinauszukommen vermochte. Die teils erschreckte, teils faszinierte Antwort der allgemeinen Öffentlichkeit auf diese Musik äußerte sich in nichts eindeutiger und besser, als in der Bezeichnung, welche sie ihr schon kurz nach ihrem Erscheinen gab - und die sie bis zum heutigen Tag behalten hat: nämlich "Jazz".

Ich habe eine ganze Reihe von Aussprüchen und Zitaten zum Thema "stigmatisierte Musik" gesammelt. Sie enthalten Bemerkungen sehr unterschiedlicher, aber meist eindeutiger Art, von so bekannten zeitgenössischen Jazzmusikern wie Roy Eldridge, Charles Mingus, Anthony Braxton, Archie Shepp und anderen mehr. Die hübscheste Sequenz darunter geht etwa so:

"I want nobody call my music jazz.

It's because it's my music - it's my own music.

Nobody will ever call Bach's music other than Bach music;

So, why should I like my own music named 'fuck music'?"