

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Ekkehard Jost

Europas Jazz

1960–1980

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung von Text und Bildern,
auch auszugsweise, ist ohne schriftliche Zustimmung des Verlags
urheberrechtswidrig und strafbar. Dies gilt insbesondere
für die Vervielfältigung, Übersetzung oder die Verwendung
in elektronischen Systemen.

© S. Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main

Inhalt

Vorwort 9

Einleitung 11

1 Die vergessene Botschaft des Joe Harriott 21

2 Übergänge 40

Wolfgang Dauner: Dream Talk 40

Gunter Hampel: Heartplants 42

Andrzej Trzaskowski: Synopsis 44

3 Sieben Wege, ins Freie zu gelangen 52

John Stevens: Challenge 52

Manfred Schoof: Voices 60

Alexander von Schlippenbach: Globe Unity 77

Peter Brötzmann: For Adolphe Sax 85

Wolfgang Dauner: Free Action 92

Gruppo Romano Free Jazz: Tendenzialeⁿ 99

Włodzimierz Nahorny: Heart 102

4 Bundesrepublik Deutschland 109

12. Deutsches Jazzfestival Frankfurt 1970 109

Die Großen Orchester 112

Brötzmann–van Hove–Bennink 121

Alexander von Schlippenbach 135

Globe Unity Orchester 145

Irène Schweizer 156

Manfred Schoof 164

Gunter Hampel 174

Joachim Kühn 183

Albert Mangelsdorff 199

Modern Jazz Quintett Karlsruhe 210

Michael Sell 220

Christmann-Schönenberg-Duo 227

5 Deutsche Demokratische Republik 233

- Jazz in der DDR 233
Friedhelm Schönfeld 236
FMP und DDR 241
Ernst-Ludwig Petrowsky 242
Ulrich Gumpert 245
Synopsis 248
Ernst-Ludwig-Petrowsky-Gruppen 254
Gumpert-Sommer-Duo 257
Günter Sommers Hörmusik 259
Ulrich Gumperts Workshop Band 263
Manfred Schulze 267
Berliner Improvisations-Quartett 270

6 Großbritannien 276

- Allgemeine Situation 276
John Stevens' Spontaneous Music Ensemble 280
Joseph Holbrooke 288
Tony Oxley 289
Music Improvisation Company 291
Iskra 1903 299
Paul Rutherford 301
Derek Bailey 304
Evan Parker 307
Barry Guy und das Jazz Composers' Orchestra 311
Howard Riley 318
Brotherhood of Breath 321
Keith Tippett 331
John Surman 335

7 Niederlande 345

- Organisation 345
Willem Breuker und sein Kollektief 346
Eine Partie Tischtennis 355
Misha Mengelberg 356
Instant Composers Pool 360
Mengelberg-Bennink-Duo 362
ICP-Tentet 366

8 Frankreich 371

- Expatriates 371
Jef Gilson 375
François Tusques 378

Michel Portal 384
Bernard Vitet 415
Bernard Lubat 419
Jazz in der Provinz 426
ARFI 427

Diskographische Angaben 434

Anmerkungen 453

Personenregister 465

Abbildungsnachweis 470

Einleitung

Jazz in Europa – jahrzehntelang bedeutete dies so etwas wie eine exotische Pflanze auf kargem Boden; ein schillerndes Phänomen, das allseits zu Mißverständnissen herausforderte, das von seinen Anhängern besinnungslos geliebt, von den offiziellen Verwaltern abendländischer Musikkultur mißachtet und von totalitären Parteibürokraten verschiedenster Couleur mitunter sogar verboten und verfolgt wurde.

Jazz in Europa – das hieß auch soviel wie die Übertragung des Elans und des Optimismus der Neuen auf die Alte Welt, eine Energietransfusion, von der walzer- und polkamüde Tänzer ebenso zehrten wie Musiker und Komponisten, gleich ob sie sich nun der sogenannten »ernsten« oder der »leichten« Fraktion des Musiklebens zugehörig fühlten.

Jazz in Europa – das hieß bis vor relativ kurzer Zeit aber stets auch soviel wie *amerikanischer Jazz*. Denn unabhängig davon, ob dieser Jazz nun von amerikanischen Musikern im Original oder von ihren europäischen Kollegen als Imitation dargeboten wurde: daran, daß Jazz eine ganz und gar amerikanische Musik sei, konnte jahrzehntelang nicht der geringste Zweifel aufkommen.

Der europäische Musiker, sobald er sich dieser Musik verschrieb, sah stets seine vornehmste Aufgabe darin, zu imitieren, was via Schallplatte und *Jazz at the Philharmonic* über den großen Teich herüberschallte. Individualismus war – als jazzmusikalisch-ideologisches Grundmuster – zwar gefragt, jedoch nur im Rahmen dessen, was durch die amerikanischen Erfinder vorformuliert worden war. Der Beste war, wer die Vorbilder am besten kopierte.

Europäischer Jazz? Das war bis weit in die 60er Jahre hinein eine Wortkombination, die ebenso bizarr erscheinen mußte wie britischer Flamenco oder Moskauer Musettewalzer. Erst mit der Sturm-und-Drang-Periode des Free Jazz in den USA geriet die allumfassende Hegemonie des amerikanischen Jazz in Europa ins Wanken. In der Befreiung von den traditionellen jazzmusikalischen Ordnungsprinzipien, von den harmonisch-metrischen Schemata und dem rhythmischen Regulativ des *beat*, begannen sich jüngere europäische Musiker gleichzeitig auch von dem quasi gesetzgeberischen Einfluß ihrer einstigen amerikanischen Leitbil-

der zu lösen. Das Konzept der *free music*, aus welchem bezeichnenderweise der Begriff *Jazz* getilgt war, zielte darauf ab, daß man sich frei entfalten konnte, ohne Rücksicht auf tradierte Normen und überkommene Klangvorstellungen. Was sich vollzog, war ein gewaltiger psychomusikalischer Kraftakt, der nicht nur das altgewohnte Regelsystem der Jazzimprovisation aus den Angeln hob, sondern in dessen Folge schließlich auch die jazzmusikalische Identität selbst in Frage gestellt wurde. Logiker unter den Beobachtern der Szene (und die sich dafür hielten) kleideten ihre Skepsis nun gerne in die beliebten »Wenn-dann-Sätze« des Positivismus: *Wenn Jazz eine amerikanische Musik ist, dann kann europäischer Jazz eigentlich kein Jazz sein, oder?* – Aber das waren Wortklubereien, die an den eigentlichen ästhetischen Problemen vorbeigingen. Diese spitzten sich eher in Fragen zu wie jener: Gibt es eigentlich so etwas wie einen Aufbruch in die totale Freiheit, in einen voraussetzunglosen Individualismus? Ziemlich rasch stellte sich da heraus, daß man offenbar nicht mit einem Ruck seine ganze Geschichte abschütteln kann, seine Erfahrungen auf einen Schlag tilgen, so wie man einen Vertrag zerreißt, ein Denkmal zertrümmert oder einen Flipperautomaten auf Null stellt: Tilt! Denn die Aufkündigung des Abhängigkeitsverhältnisses gegenüber den amerikanischen Vaterfiguren bedeutete ja nicht zugleich auch die Auslöschung der eigenen jazzmusikalischen Erfahrungen, welche die meisten der betreffenden europäischen Musiker bis dahin gemacht hatten; und sie bedeutete vor allem auch nicht einen Rückzug aus der eigenen, historisch gewachsenen kulturellen Identität, sondern provozierte – im Gegenteil – eine stärkere Reflexion derselben.

Aber natürlich gibt es dies gar nicht: eine *europäische* kulturelle Identität. Denn die europäische Kulturlandschaft ist ja keineswegs gleichförmig, sondern außerordentlich vielfältig. Und das Ausmaß, in welchem einzelne Musiker an den diversen Ausdrucksformen europäischer Kultur teilhaben, ist auch keineswegs einheitlich, sondern – bedingt durch soziale Herkunft und soziokulturellen Werdegang – sehr unterschiedlich. So liegt es also durchaus nahe, daß sich in der Folge der Negation des amerikanischen Jazz-Idioms durch europäische Musiker nicht etwa sogleich eine einheitliche europäische Jazzsprache herauskristallisierte, sondern eine Vielzahl verschiedenartiger Dialekte. *Europas Jazz* im Sinne eines Stilbegriffes, wie ihn der Titel dieses Buches nahelegen mag, gibt es nicht. Wohl aber gibt es eine Reihe von eigenständigen, individuellen und gruppenspezifischen Problemlösungen, entstanden im Umgang mit den durch die Abkehr von den traditionellen Spielformen des Jazz freigesetzten kreativen Energien; wohl gibt es Gestaltungsweisen und Ausdrucksmittel, die von europäischen Musikern und Gruppen entwickelt wurden und die in mehr oder minder großer Distanz zum Jazz afro-amerikanischer Provenienz stehen, ohne die Verbindung zu ihm zu

verleugnen. Um sie und um die Musiker, die für sie verantwortlich sind, geht es in diesem Buch.

Allerdings impliziert dies einige Ein- und Ausgrenzungen, die – wie meistens, wenn es um die Frage geht, wer oder was zu einem Thema gehört – heikel sind. Am einfachsten löst sich noch das Problem einer zeitlichen Festlegung. Die Tatsache, daß noch bis Mitte der 60er Jahre kaum ein Musiker in Europa auf die Idee verfallen wäre, sich aus der Rolle des Imitators afro-amerikanischer Musik (mit gewissen Freiheitsgraden) zu lösen und in die des Erfinders zu begeben, bestimmt den Zeitpunkt des Eintritts in die Geschichte von Europas Jazz eigentlich von selbst. Daß ich dennoch diese Geschichte nicht erst ab 1964 oder 1965 zu erzählen beginne, sondern ab 1960, liegt einzig und allein an den ebenso wagemutigen wie glücklosen *free-form*-Erkundungen des Altsaxophonisten Joe Harriott, der – wäre er mit seiner Musik zuerst in New York an die Öffentlichkeit getreten und nicht in London – heute zweifellos zu den großen Wegbereitern des Neuen Jazz gerechnet werden würde.

Weniger plausibel als der Anfangspunkt meiner Recherchen mag deren Endpunkt erscheinen (an den ich mich übrigens auch nicht in allen Fällen halte). Jedoch besitzt das Jahr 1980 nicht allein den Vorteil der Prägnanz einer runden Zahl, von der bekanntlich das Nachdenken über die Jazzgeschichte seit jeher sich gerne in Fesseln legen läßt; auch inhaltliche Aspekte sprechen für dieses Datum: So wie in jeder anderen künstlerischen Disziplin ist auch im Jazz die Herausbildung einer stilistischen Tendenz gewöhnlich spannender zu verfolgen als deren Überleben in der Geschichte. Die wesentlichsten der spezifisch europäischen Gestaltungsmittel des Jazz aber sind zweifellos bis Ende der 70er Jahre ausformuliert und als Personal- und Gruppenstile identifizierbar. Hinzu kommt, daß die Möglichkeit und scheinbar auch das Bedürfnis, im Widerstand gegen bestehende Konventionen und einträgliche Modetrends etwas Eigenständiges und Neues durchzusetzen, in dieser Periode um 1980 radikal im Schwinden begriffen sind. Ein neuer Konservatismus, eng verknüpft mit gesamtgesellschaftlichen Tendenzen, beherrscht die Jazzszene; diverse Revival-Bewegungen und der zunehmende Trend zur akademischen Kodifizierung des traditionellen Jazzmaterials zu Lehrzwecken sind Ausdruck einer Entwicklung, in deren Folge einer glänzenden Bewältigung von II-V-I-Verbindungen ein größeres Gewicht beigemessen wird als der Entfaltung von Kreativität und Individualismus.

Problematischer als die zeitliche Eingrenzung meines Gegenstandsreichs gestaltet sich die stilistische. Ich gehe davon aus, daß spezifisch europäische Ausdrucksmittel des Jazz sich erst mit der Entwicklung der freien Spielformen dieser Musik auszuprägen begannen und auch in der folgenden Zeit im wesentlichen an diese gebunden blieben. Retrospektiv gerichtete Stilbereiche wie Neo-Bebop und Post-Coltrane-Modal-Jazz

sind zweifellos kaum geeignet, europäische Musiker aus einer strikt amerikazentrierten Jazzästhetik herauszuführen. Und ebensowenig ist spezifisch Europäisches am Rockjazz als Bestandteil internationaler Kommerzmusik festzumachen, geschweige denn am Dixieland, der lediglich in funktioneller Hinsicht in die Nähe der Egerländer Musikanten gerückt ist.

Wie aber steht es mit all jenen europäischen Musikern und Gruppen, die – aus der Jazztradition kommend und diese durchbrechend – zu irgendeinem Zeitpunkt von sich behaupten, sie hätten mit dem Jazz nun nichts mehr zu tun, spielten jetzt *free improvised music*, *imaginäre Folklore*, *zeitgenössische Musik*?

Wenn Musikerpersönlichkeiten wie der britische Gitarrist Derek Bailey oder der niederländische Saxophonist/Komponist/Orchesterleiter Willem Breuker von sich sagen, sie spielen keinen Jazz, wollten mit Jazz auch nichts zu tun haben, sollte dies nicht ein wichtiges Indiz dafür sein, daß eine Auseinandersetzung mit ihrer Musik in einem Buch über Jazz sich kaum zu lohnen verspricht? Wie die Jazzgeschichte in vielen Beispielen zeigt, erheben allerdings die Selbstdefinitionen von Musikern keineswegs immer den Anspruch auf Objektivität, sondern sind relativ, dienen der Abgrenzung, sind Ausdruck von Ideologie – der eigenen ebenso wie jener, von der sie sich distanzieren. Charlie Parker behauptete bekanntlich einst, er spiele keinen Jazz, sondern Bebop. Ornette Coleman, Archie Shepp und die Musiker des Art Ensemble of Chicago – sie alle distanzieren sich vom Jazzbegriff, den sie als demütigend empfinden. Aber welcher halbwegs ernst zu nehmende Jazzhistoriker würde deshalb auf die Idee verfallen, die Musik Parkers, Colemans, Shepps und des Art Ensembles aus seinen Untersuchungen auszuschließen. Selbstdefinitionen von Musikern taugen also offenbar wenig dazu, deren Nähe oder Ferne zu dem einen oder anderen musikalischen Genre hinreichend zu bestimmen. Das Sein prägt zwar bekanntlich das Bewußtsein, was aber nicht bedeutet, daß beide miteinander kongruent sind. Welche Kriterien aber gibt es sonst?

Von den traditionellen innermusikalischen Charakteristika des Jazz ist seit dem Aufkommen seiner freien Spielformen zu Anfang der 60er Jahre letztlich nur noch die Improvisation übriggeblieben, die zumeist auch bestimmte Formen der Interaktion einschließt, sowie eine recht vage Vorstellung von jazzspezifischer Rhythmik, die man – wenn auch noch so entfernt – mit dem *swing feeling* zu assoziieren pflegt oder mit dem aus der Musikpsychologie entlehnten Konzept der *rhythmisichen Energie*. Aber ist es nicht in methodischer Hinsicht äußerst fragwürdig, derartige musikalisch-technische Merkmale zu Auswahlkriterien zu erheben, wo sie doch – genaugenommen – selbst zum Gegenstand der Untersuchung gehören? Sinnvoller erscheint es daher, sich an der gesellschaftlichen

Realität zu orientieren und nach dem Kontext zu fragen, in welchem bestimmte Musiker oder Gruppen schwerpunktmäßig aktiv sind: Handelt es sich dabei um jene komplexe soziomusikalische Konfiguration, die man gewöhnlich als *Jazzszene* bezeichnet? Über welche Distributionskanäle werden die Schallplatten der betreffenden Musiker an das Publikum gebracht? Welche Art von Fachpresse schenkt ihnen Beachtung? Unter solcherlei Gesichtspunkten versteht es sich fast von selbst, daß – um auf die oben genannten Beispiele zurückzukommen – Musiker wie Derek Bailey und Willem Breuker »dazugehören«, auch wenn sie selbst sich noch so vehement vom Jazzbegriff distanzieren und auch wenn ihre persönlichen Gestaltungsmittel womöglich mit den meisten Vorstellungen von »Jazz« kollidieren, die wir im Laufe der Zeit verinnerlicht haben. Aber dies könnte vielleicht eine der wichtigsten Erkenntnisse aus diesem Buch werden: daß Jazz – wenn man überhaupt an diesem Begriff noch festhalten will (und einiges spricht dafür) – kein festgefügtes System von Spielregeln sein kann und kein wohldefiniertes Repertoire von Gestaltungsmitteln; kein statisches Konzept des Musikmachens also, sondern ein dynamisches, das ein spezifisches Ausdrucksbedürfnis einschließt, aber auch den Mut zur Innovation und das, so gesehen, mit der Tradition des Jazz viel mehr zu tun hat als das meiste, was deren selbsternannte Hüter und profitorientierte Vermarkter uns als solche vorzusetzen pflegen.

Die aus den freien Spielformen des Jazz hervorgegangene und dabei zur Eigenständigkeit gelangte Musik europäischer Jazzmusiker der 60er und 70er Jahre: So ungefähr könnte es auch statt *Europas Jazz* auf dem Titelblatt dieses Buches heißen. Ein viel zu langer und umständlicher Titel, der zudem trotz seiner Länge immer noch einige wichtige Fragen offen ließe. Die *erste* bezieht sich auf das Problem einer analytischen Auseinandersetzung mit einer Musik, zu deren Wesensmerkmalen es gehört, daß ihre Existenz sich im Moment ihres Erklingens erschöpft; die *zweite* betrifft meine Entscheidung für jene Musiker und Gruppen, von denen dieses Buch handelt; und die *dritte* zielt auf die Möglichkeiten einer Gliederung, welche die Vielfalt der Phänomene und Ereignisse berücksichtigt und dennoch eine Orientierung bietet. Alle drei Fragen hängen eng miteinander zusammen.

»Mit dem Jazz ist es wie mit den Bananen, man verzehrt beide am besten an Ort und Stelle«, schreibt 1947 Jean-Paul Sartre und umschreibt damit die Erkenntnis, daß die Situation des *erlebten* »Live«-Auftritts durch das Anhören einer Schallplatte kaum ersetzbar ist: »Gott weiß, daß es in Frankreich Schallplatten gibt und folglich auch einige melancholische Imitatoren. Aber Schallplatten bieten uns lediglich einen Vorwand dafür, in angenehmer Gesellschaft ein paar Tränen zu vergießen.« Schon oft ist darauf hingewiesen worden, daß die Schallplattenaufnahme

einer Jazzimprovisation etwas Definitives darstellt, was – der Idee nach – niemals als solches gemeint sein kann. Zudem bewirkt sie die mitunter gänzlich unangemessene Reduktion einer ursprünglich audiovisuellen Darbietung auf ihr akustisches Substrat. Dennoch entwickelte sich die Schallplatte während der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts zum wichtigsten Transportmittel des Jazz, und es ist ziemlich unwahrscheinlich, daß dessen weltweite Verbreitung ohne die Schallplatte je stattgefunden hätte. Die Schallplatte gehört also trotz der ihr immanenten Widersprüche längst zu den ungefragten Selbstverständlichkeiten der Jazzpraxis. Und darauf, daß aus einer spontanen und nur für den Augenblick bestimmten Improvisation (etwa im Rahmen einer informellen Jam Session) ein Produkt mit Warencharakter wird, haben sich Jazzmusiker längst eingestellt.

Für die Geschichtsschreibung des Jazz und insbesondere für eine analytische Annäherung an ihn liefert die Schallplatte seit jeher das wichtigste Quellenmaterial, so unverzichtbar wie die Partitur für das Studium der klassischen Musik. Erst durch die Schallaufzeichnung werden Aussagen über eine im wesentlichen nicht notierte und partiell auch nicht notierbare Musik überprüfbar. Und erst die Schallaufzeichnung gestattet Einblicke in musikalische Feinstrukturen und erlaubt die Rekonstruktion langfristiger innermusikalischer Entwicklungsprozesse, die allein aus dem Gedächtnis heraus, aus der Erinnerung an eine Reihe von gelungenen Konzerten und Festivalauftritten, niemals zu leisten wäre. Die Schallplatte ist also für eine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Jazz ohne Frage essentiell; sie ist aber auch problematisch, und zwar in mehrfacher Hinsicht.

Zum einen ist in den seltensten Fällen nachvollziehbar, unter welchen Umständen sie entstand. Darauf, ob es sich um eine Studioproduktion handelt oder um einen Live-Mitschnitt, herrscht meist noch Klarheit. Und der Unterschied ist ohne Frage vielfach außerordentlich wichtig, denn während es bei einer Studioaufnahme gewöhnlich um die zielbewußte Herstellung eines *Produkts* geht, mit Möglichkeiten der Korrektur und des Aussonderns mißlungener *takes*, handelt es sich bei Live-Mitschnitten vielmehr um die *Dokumentation* eines musikalischen Ereignisses. Beide Verfahren sind zweifellos gleichermaßen legitim (wenn man die Schallplatte überhaupt als legitimes Transportmittel des Jazz akzeptiert); beide besitzen ihre spezifischen Vor- und Nachteile, weshalb es – abhängig von Mentalität und Arbeitsweise – unter den Musikern auch sehr unterschiedliche Einstellungen zu ihnen gibt. Beiden ist aber gemeinsam, daß dem Hörer, der bei der Aufnahme nicht dabei war, einige wichtige Details verborgen bleiben. Auf die Reduktion eines ursprünglich audio-visuellen Vorganges auf seinen akustischen Rest wurde bereits hingewiesen; sie wirkt sich besonders nachteilig bei Formen der Auffüh-

rungspraxis aus, in denen Szenisches und Gestisches eine wichtige Rolle spielt, wie in jenen von Willem Breuker, Han Bennink, Michel Portal. Verborgen bleibt dem Hörer jedoch häufig auch, ob es sich bei diesen 40 Minuten Musik ursprünglich um einen in sich geschlossenen Spielprozeß handelt oder ob dieser – mehr oder minder geschickt – zusammenge schnitten wurde; und ob diese 40 Minuten – zusammengeschnitten oder nicht – als repräsentativ für eine bestimmte Aufnahmesituation gelten können oder ob sie eine Auswahl von besonders »gelungenen« Partien (Rosinen) aus einem viel umfangreicheren Bandmaterial voller Banalitäten darstellen. – Jazzgeschichtsschreibung *allein* auf der Basis von Schallplattenaufnahmen wäre also ein heikles Unternehmen, wenn sie nicht durch das Erlebnis »an Ort und Stelle« oder doch zumindest durch zuverlässige Beschreibungen davon ergänzt würde.

Eines der größten Probleme im Zusammenhang mit der Schallplatte besteht jedoch in der Tatsache, daß ihre Produktion ebenso wie ihr Vertrieb einem Selektionsmechanismus unterliegt, der insbesondere für die Befassung mit *Europas Jazz* einige entscheidende Konsequenzen nach sich zieht. Schallplattenfirmen sind bekanntlich zumeist primär am Profit orientiert und bringen nur das heraus, was einen möglichst raschen Gewinn abzuwerfen verspricht. Da an eine kommerzielle Verwertbarkeit des europäischen Free Jazz in der Schallplattenbranche – von wenigen Ausnahmen abgesehen – kaum jemand glauben möchte, blieb die Dokumentation dieser Musik in ihrer frühen Phase äußerst spärlich. Ein vollständigeres Bild dessen, was musikalisch passierte, ist demzufolge erst von dem Zeitpunkt ab zu erhalten, als Musikerkooperativen wie die *Free Music Production* in West-Berlin und der *Instant Composers Pool* in den Niederlanden sowie musikereigene Schallplattenlabels wie *Incus*, *Ogun* und *Palm* die Produktion ihrer Musik selbst in die Hand nahmen.

Die Folge dieser Situation auf dem Schallplattensektor berührt nun unmittelbar die zweite der oben angeschnittenen Fragen: nach der Entscheidung für jene Musiker und Gruppen, von deren Musik dieses Buch handelt. Diese Entscheidung wird einerseits natürlich durch inhaltliche Überlegungen bestimmt: Überlegungen darüber, welche Individual- und Gruppenstile, bezogen auf den zu behandelnden Zeitraum, als solche erkennbar werden und welche unter ihnen für die Besonderheiten und die Vielfalt von *Europas Jazz* bedeutsam sind. Entscheidungen wie diese sind bekanntlich stets perspektivisch bedingt und könnten zur Diskussion Anlaß geben. Überlagert werden sie allerdings durch objektive Faktoren, die in der Existenz und in der Zugänglichkeit von Quellenmaterial liegen. Mit anderen Worten: Musiker und Gruppen, deren Arbeit durch Schallplatten nicht oder nur unzureichend dokumentiert ist, fallen aus der historischen Reflexion quasi automatisch heraus. Nachrichten über un-

bekannte Pioniere des zeitgenössischen Jazz in Europa, die – abgeschieden von den Zentren und von den Medien nicht zur Kenntnis genommen – eine grundlegend neue und eigenständige, aber unbeachtet gebliebene musikalische Sprache entwickelten, darf man von der vorliegenden Arbeit nicht erwarten.

Die Gliederung dieses Buches – um auf die letzte meiner drei Fragen zu kommen – verdankt sich einer Kombination aus chronologischen und geographischen Gesichtspunkten. Die chronologischen dürften unproblematisch sein: Ich beginne mit einem nicht unbekannten, aber leider in Vergessenheit geratenen Avantgardisten (der Begriff ist sehr bewußt gewählt!); stelle sodann Produktionen der Jahre 1964–65 vor, die den allmählichen Übergang von einer tonal und metrisch gebundenen zur freien Improvisation veranschaulichen; und demonstriere schließlich am Beispiel von Aufnahmen englischer, deutscher, italienischer und polnischer Gruppen aus den Jahren 1966–68 »sieben Wege, ins Freie zu gelangen«.

Die Tatsache, daß die dann folgenden Kapitel dieses Buches nach Ländern geordnet sind, mag die Befürchtung hervorrufen, daß hier – nach dem Versuch einer Differenzierung zwischen europäischen und afro-amerikanischen Gestaltungsmitteln des Jazz – auch noch die Existenz verschiedener Nationalstile postuliert werden soll. Nun sind allerdings solche Nationalstile in der Geschichte der Kunst seit der Renaissance durchaus nichts Außergewöhnliches. Und wenngleich das 20. Jahrhundert mit seinem medienbedingten kulturellen Internationalismus die meisten Differenzen einebnete, so sind doch bis heute – z. B. im Bereich der akademischen Neuen Musik – gewisse nationale Eigentümlichkeiten auszumachen. Das hat nichts mit Nationalismus oder Chauvinismus im politischen Sinne zu tun, sondern ist durch die unterschiedliche Geschichte einzelner Völker, die ja immer auch ihre Kulturgeschichte einschließt, zumeist hinreichend begründbar. Die Frage, ob auch im Jazz derartige unterschiedliche nationale Tendenzen auffindbar seien, wäre bis in die 60er Jahre hinein kaum jemandem eingefallen. Jazz wurde als musikalische Weltsprache aufgefaßt und als solche durch *Voice of America* emsig propagiert. Erst mit dem Sichtbarwerden eines Bruches zwischen europäischer und afro-amerikanischer Jazzästhetik schärfte sich unser Blick auch für bestimmte innereuropäische Divergenzen, so daß man bald von einer spezifisch britischen Klangmaterial-Erforschung zu sprechen begann, von einer besonderen Form niederländischer Humormusik oder einer typisch deutschen Art der Energieproduktion. All dies waren natürlich Klischees, stereotype Vereinfachungen, die der jazzmusikalischen Vielfalt in den einzelnen Ländern keineswegs gerecht wurden. Aber dennoch: Derartige Klischees, so eindimensional und grob sie auch erscheinen mochten, waren doch keineswegs völlig aus der Luft

gegriffen, sondern bezeichneten – wie unscharf auch immer – eine real bestehende und zweifellos soziokulturell bedingte stilistische Differenzierung. Dieser auf den Grund zu gehen, auch mit dem Ziel notwendiger Korrekturen, dient die geographische Gliederung des zweiten Teils dieses Buches.

1 Die vergessene Botschaft des Joe Harriott

»Ich erinnere mich noch, wie verstört die Leute waren, als wir das erste Mal bei Ronnie's spielten. Die meisten anderen Musiker lehnten unsere Musik rundheraus ab. Doch dann, als die Amerikaner damit anfingen, war alles in Ordnung. Wir waren einfach zu früh dran. Aber die Leute liebten, was wir machten. Wir hatten eine enorme Resonanz bei ihnen, denn sie konnten verfolgen, mit welcher Spontaneität wir aufeinander reagierten.«¹

Coleridge Goode, von dem dieses Zitat stammt, war seit Ende der 50er Jahre Bassist im Quintett des Altsaxophonisten Joe Harriott. Die Gründe, aus denen die Musik dieser Gruppe bei den im Londoner *Ronnie Scott Club* anwesenden Musikerkollegen so wenig Anklang fand, sind ziemlich leicht zu rekonstruieren. Man vermißte die *changes*, jene altvertrauten Harmoniefolgen, die – mit dem Charakter des Selbstverständlichen ausgestattet – normalerweise die Improvisationen der Musiker regulierten. Auch fehlten in Harriots Stücken die Taktschemata, jene formalen Gerüste, denen sich die einzelnen Soli einzupassen hatten, sollte nicht der musikalische Entwicklungsprozeß aus den Fugen geraten. Obendrein spielte die Gruppe nicht einmal richtige Chorusse – so wie man es gewohnt war, immer schön ein Solo nach dem anderen und mit einer Schlagzeugeinlage am Schluß. Statt dessen schien man sich musikalisch zu unterhalten – keine Monologe, sondern eine permanente Konversation, in der einer dem anderen dazwischenredete und bisweilen auch zwei oder drei oder sogar alle fünf gleichzeitig etwas zu sagen hatten.

Die Irritation der Londoner Jazzprofis war um so verständlicher, als ihnen bewußt war, daß die Gruppe auf dem Podium des *Ronnie Scott Club* in jenem Herbst 1960 ja keineswegs aus Anfängern bestand, die lediglich ihre musikalischen Defizite veröffentlichten. Nein, das waren professionelle Jazzmusiker wie sie selbst, Leute, die das traditionelle Handwerk beherrschten, die man auf der britischen Jazzszene als Bebopper kannte und akzeptierte. Natürlich wußte man, daß in den USA seit kurzem eine neue stilistische Strömung die Aufmerksamkeit der Jazzpresse auf sich zog; eine Musik, die man verlegenheitshalber als *New*