

Harry Lachner

Freiheit der Festlegung

Neue Wege im europäischen Jazz

Der aktuelle Jazz in Europa bewegt sich auf einem Feld zwischen drei Bezugs- oder Eckpunkten: auf der einen Seite haben wir die Geschichte der afro-amerikanischen Tradition, auf der zweiten die europäische Folklore und als dritter Fixpunkt dient die klassische Tradition der Kunstmusik beziehungsweise die zeitgenössische Musik. Innerhalb dieses Spannungsfeldes bewegen sich die Musiker, neigen mal mehr zu diesem, mal zu jenem Orientierungspunkt. Wenn an dieser Stelle in erster Linie von den neuen Wegen und Konzepten des europäischen Jazz die Rede ist, so ist doch die Suche nach originellen Spielweisen und unverbrauchten musikalischen Modellen ohne wichtige Vorläufer aus den USA nicht, beziehungsweise nicht so denkbar. Immer wieder wurden dort seit den fünfziger Jahren Möglichkeiten gesucht, das alte Schema von Komposition und Improvisation aufzubrechen. Das begann im West Coast Jazz mit Musikern wie Lennie Tristano, führte über den sogenannten Third Stream mit dem Musiker und Theoretiker Gunther Schuller und dem Komponisten George Russell zu Anthony Braxton, Steve Lacy oder Richard Teitelbaum. Mittlerweile hat sich der Jazz das Vokabular der zeitgenössischen Musik zueigen gemacht, ohne sich von seinem tradierten Wesen – der Improvisation – zu verabschieden. Und dennoch: Obwohl wir uns in einer ähnlichen Klangwelt befinden, sind die Wege, dorthin zu kommen, ganz andere.

II

Heute, in der Phase nach dem Free-Jazz, ist es leichter, zwischen den beiden Lagern zu vermitteln und die Seiten zu wechseln – die Musiker haben in dieser Periode gelernt, sich souverän ähnlicher Parameter wie in der E-Musik zu bedienen. Der Verzicht auf den durchgehenden Beat, die freie, ungebundene Harmonik, die Klangerkundungen und die Einbeziehung des Geräuschs gehören mittlerweile zum normalen Inventar des improvisierenden Musikers. Auch gelingt die Verzahnung zwischen kompositorischen Vorgaben und freier, improvisatorischer Neuerfindung heute wesentlich besser; mithin ist die Trennlinie zwischen beiden Musizierweisen nicht mehr so ohne weiteres zu unterscheiden. Nicht zuletzt deshalb, weil viele Musiker eine solide klassische Ausbildung haben und einige von ihnen immer wieder auch an klassischen Aufführungen beteiligt sind. Sie sind es gewohnt, mit verschiedenen Kompositionsmodellen zu arbeiten, die weit komplexer aber auch offener sind als das alte Improvisations-Schema.

Es gab vieles aus dem Free-Jazz zu lernen: Improvisation ist der Punkt, wo sich Musik als Prozeß darstellt, nicht als fertiges Produkt. Sie ist assoziativ, unberechenbar. Aber die völlig frei improvisierte Musik verzichtet in gewisser Weise auf einen explizit formulierten Referenzrahmen. Natürlich wird in jedem Spiel alle Musik der Vergangenheit mitgedacht. Aber die freie Improvisation ohne Vorgaben ist in erster Linie selbstreferenziell, weist zuerst auf sich selbst und auf die Person des Musikers, auf das kommunikative Spiel zwischen den Beteiligten. Völlig frei improvisierte Musik erschwert es zudem, mit Bewertungskriterien zu hantieren. Sie ist der Ort, wo alles möglich ist – und wo auch der Dilettantismus blühen kann. Sie stellt sich jenseits der Theorien und Modelle – aber sie hat im Lauf der Zeit ihre eigenen Klischees und wiederholbaren Muster produziert. So lange, bis sich fast schon ein neues, restriktives Biedermeier der Kakophonie herausgebildet hat. Deren Schockwirkung hat sich abgeschliffen, die ehemalige soziale Sprengkraft hat sich verflüchtigt, und diese Musik kommt zu keinen anderen klanglichen oder strukturellen Ergebnissen als schon etliche Jahre vorher. Zudem hängen die hartnäckigen Vertreter kollektiver Klangekstasen immer noch dem alten Irrtum des »Selbstaudrucks« nach – sie wollen das Publikum glauben machen, hier geschehe das »Authentische« und »Echte«. Und sie sind von der Vorstellung des autonom aus sich selbst heraus schaffenden Subjekts überzeugt.

Der Wiener Komponist und Flügelhornist Franz Koglmann hat einmal in einem Interview in der Zeitschrift *Jazzthetik* etliche kluge Sätze zu diesem Problemkomplex gesagt: »Die Wege der Moderne waren keine Sackgassen. Sie mußten begangen werden, damit wir am Ende des Jahrhunderts schließlich frei wurden. Es ist wichtig zu verstehen, daß Free Jazz ein irreführender Begriff war, weil die Freejazzler den Jazz nicht befreiten, sondern zu Ende dachten. Frei sind wir heute, auch frei, uns in der Freiheit zu begrenzen) Selbstverständlich wird im Jazz immer improvisiert werden. Doch dort, wo es sich um diesen spezifischen Improvisations-Akademismus einerseits und diese Selbstverwirklichungsblähungen andererseits handelt, ist das Jazzsolo tot) Heute sehe ich die Improvisation sehr zwiespältig. Sie beinhaltet mir einerseits zu wenig Risiko: die Improvisatoren verlassen sich zu sehr aufs Angelernte, Routinierte; andererseits hat die Improvisation im Rahmen meiner Kompositionen wenigstens teilweise die Funktion, so etwas wie Irritation zu verbreiten und auch Ungeplantes zuzulassen. Ich glaube, daß die Improvisation einen großen Widerspruch beinhaltet. Sie erhebt den Anspruch des Extemporierens, der Erfindung im Augenblick und ist andererseits doch vorzüglich Demonstration des Angelernten. Mit diesem Widerspruch fertig zu werden, kann für einen nachdenklichen Musiker ein Problem sein.«

III

Seit Mitte der 80er Jahre erfordert die Betrachtung des Jazz, seine stilistische Entwicklung eine radikale neue Sicht und auch neue Bewertungskriterien. Die bisherigen Modelle haben sich als überholt, ausgelaugt oder untauglich für die Gedankenströmungen und gesellschaftlichen Tendenzen der Gegenwart erwiesen. Der radikal neue Ansatz entstand in Europa, und er kam nicht mit einem Knall, sondern eher auf leise Art und Weise daher.

Die Versprechungen der Fusionsbewegungen hatten sich als hohl erwiesen: die Jazz-Rock-Fusion ist im eigenen Klischee erstarrt und taugt mithin zu nicht mehr als zur Fahrgast-Berieselung in Aufzügen; die Weltmusikbewegung hatte sich selbst in ein

esoterisches Abseits manövriert, wo die immer exotischeren Traditionslinien ethnischer Musik neu ausgependelt werden. Den meisten Musikern dieser Fraktion fehlt das Verständnis für die fremde Kultur und viel zu viele Scharlatane verdienen sich mit exotisch parfümiertem Muzak noch dümmer und dämlicher. Obendrein hat sich ein Großteil der amerikanischen Jazzmusiker vollends auf die Seite der politischen und ästhetischen Reaktion geschlagen und kultiviert derzeit einen neuen Traditionalismus, der sich mit dem Aufpolieren dessen zufrieden gibt, was schon 1950 völlig überholt war. Da richtet man sich bequem in einem Museum ein, das keinerlei Anforderungen an die Kreativität mehr stellt. Alles wird nur noch zu einer Frage der Technik – wie reproduziere ich aufs genaueste die Vergangenheit.

Die Europäer dagegen haben begriffen, daß man sich mit der Vergangenheit auf eine produktive Weise auseinandersetzen muß. Eine Weise, die nicht glorifiziert, nicht wiederholt und schon gar nicht – wie das Avantgarde-Denken einst erforderte – einfach negiert. In Frankreich begann eine Gruppe von Musikern, die aus der Tradition des Free-Jazz kamen, mit Stilmustern und Stilfragmenten zu improvisieren. Also mit Zitaten, Modellen, Anspielungen und anderen Elementen älterer Musik. Sie schafften sich und der Musik einen neuen Kontext. Vergangenheit und Gegenwart wurden einer andauernden Reflexion unterworfen. Musiker wie Louis Sclavis, Michel Portal oder Henri Texier, deren Stilvielfalt man vage mit dem Begriff »imaginäre Folklore« umschreiben kann, suchten nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten. Da galt es, die Trennung zwischen Improvisation und Komposition wenn nicht aufzuheben, so doch durchlässig zu machen. Es gab nicht mehr nur ein Thema, über das improvisiert wurde, sondern mehrere, die jetzt ineinander verzahnt werden oder wo sich das Ausgangsthema über die Improvisation zu einem völlig neuen hin entwickeln kann. Man fordert für sich die Freiheit der Wahl ein: das verwendete Ausgangsmaterial kann aus den verschiedensten Bereichen der gegenwärtigen oder vergangenen Musik stammen – egal, ob es nun von den zweifelhaften Ansprüchen der Hochkultur abgeseget ist oder aus den scheinbaren Niederungen der Folklore und populären Musik stammt.

IV

Jazz als improvisierte Musik ist eine bewußte Art der Heimatlosigkeit, die ihr Referenzsystem heute im Imaginären sucht und nicht mehr in der realen Genealogie der amerikanischen Kultur. Die europäische Form des Jazz hat damit eine Entwicklung nachvollzogen, die in der philosophischen Diskussion mit dem Schlagwort »postmodern« belegt wird. Nur leider wird dieser Begriff meist fälschlich und abwertend gebraucht. Postmoderne: das ist die Zusammenführung verschiedenster Codes, ist der spielerisch inszenierte Konflikt verschiedener Maßstäbe und der Verzicht auf jedes Pathos – sei es das Pathos der Revolution, das Pathos des Authentischen oder das Pathos des eindeutigen Gefühls. Hier werden die unterschiedlichsten Stile nebeneinander gestellt und miteinander verwoben – und die Musik ist damit zugleich intellektuell und populär, real und fiktiv. Das Ziel ist eine von Brüchen durchzogene Mehrsprachigkeit, ein produktiver Pluralismus der Stile und Haltungen. Die Gefahr der Beliebigkeit und eines vordergründigen Eklektizismus ist naheliegend nicht von der Hand zu weisen. Der Theoretiker Wolfgang Iser hat die Qualitätsanforderungen folgendermaßen auf den Punkt gebracht, indem er auf das Bild der Sprache zurückgriff: »Der postmoderne Ansatz bedeutet seiner Idee nach

keineswegs ein Plädoyer für eklektizistische Zitate und Versatzstücke. Gefordert ist vielmehr, daß die einzelnen Vokabeln nicht als Wortfetzen herumschwirren, sondern die Logik und die spezifischen Möglichkeiten ihrer jeweiligen Sprache zur Anschauung bringen. Nur dann ist das Postmoderne-Kriterium der Mehr-Sprachigkeit erfüllt, andernfalls bloß ein Tohuwabohu inszeniert.« Auf den zeitgenössischen Jazz angewandt, klingt diese Forderung in den Worten Franz Koglmanns so: »Das Experiment besteht heute darin, mit Sensibilität und Intelligenz über vorgegebene Sprachen frei zu verfügen, um daraus ein komplexes und natürlich individuelles Gebäude zu errichten.«

Das heißt, man ist sich dessen bewußt, daß jede eigene musikalische Sprache in einer Beziehung zur anderen steht, aus vielen anderen erst geformt wurde. Und indem man sich zu diesen anderen Formen und Modellen bekennt, sie in sich selbst isoliert, neu bewertet und reflektiert, kommt man zu einer persönlichen Ausdrucks- und Sprechweise. Der Musiker sichtet heute die Schichten der Vergangenheit und setzt sie in eine neue Beziehung zur Gegenwart. Die europäischen Musiker haben es in dieser Hinsicht natürlich leichter. Ihre Herkunftswelten sind vielgestaltig. Sie beziehen bei ihren Improvisationen Inspiration aus einem Kanon von Musik, der bis ins Mittelalter zurückreicht. Ihr großer Vorteil ist, wie es kürzlich der Pianist Joachim Kühn in einem Interview erläutert hat, das Wissen um die verschiedenen harmonischen Modelle, welche die Geschichte der klassischen Musik zur Verfügung stellt. Diese Geschichte eröffnet dem improvisierenden Musiker heute völlig andere Möglichkeiten, mit einem oder mehreren Themen umzugehen, als sie die afro-amerikanische Jazz-Linie bisher bot.

V

Bei vielen europäischen Musikern hat sich das Verhältnis von Komposition und Improvisation eindeutig verschoben: Statt langer solistischer Selbstdarstellung, die der Komposition nur noch den Stellenwert eines mehr oder weniger beliebigen Rahmens zuweist, liegt nun der Schwerpunkt auf sorgfältig durchstrukturierten Stücken. Dramaturgie ist nicht mehr länger von der momentanen Befindlichkeit und Spontaneität des einzelnen Musikers abhängig. Wie Koglmann sagte: man hat auch die Freiheit, um sie einzugrenzen und sich damit neuen Herausforderungen zu stellen. Das Solo besitzt einfach eine neue funktionale Qualität weil es integrierter, eingebundener ist und nicht mehr nur um seiner selbst willen zelebriert wird. Das an der Klassik und der zeitgenössischen E-Musik geschulte Formempfinden und Formverständnis hat Eingang gefunden in eine improvisierte Musik, die heute wesentlich komplexer, abstrakter aber auch spielerischer und stilistisch vielfältiger sein kann. Die Genres sind einander näher gerückt – und wenn sich die zeitgenössische E-Musik-Szene für die Qualitäten der improvisierenden Musiker des Jazz öffnet, dann kann auch dieses Lager davon nur profitieren.

(Der Artikel wurde durch die Redaktion leicht gekürzt.)