

»Den Mut zu haben zu fühlen ...«

Zum kritischen Potential des Magiebegriffs im Free Jazz

Part of what this music is about, is not to be delineated exactly. It's about magic and capturing of spirits.

(Cecil Taylor)

2 Christoph Türcke fasst dies in seinem 2003 erschienenen Buch *Fundamentalismus – maskierter Nihilismus* vor allem am Beispiel Kandinskys, aber auch Schönbergs zusammen.

1 Zit. n. Valerie Wilmer, *As Serious As Your Life*, London 1977, S. 34.

Es ist auffallend, dass seit Mitte der sechziger Jahre afro-amerikanische Jazzmusiker häufig ihre Musik in Zusammenhang mit Magie, Geistern oder Religion brachten. Free Jazz-Stücke jener Zeit hießen beispielsweise *Spirits*, *Saints*, *Offering* oder *Ascension*. Gleichzeitig wurden Jazzhörer mit der Auflösung des Metrums konfrontiert und mit der Verabschiedung von Harmonieschemen: Die traditionelle musikalische Grammatik wich immer öfter frei pulsierenden Gebilden aus Klang. Sound wurde zum wichtigsten Parameter. Jimmy Lyons, jahrzehntelang Cecil Taylors Saxofonist sagte: »Playing with Cecil made me think differently about what music's about. It's not about any cycle of fifths, it's about sound.«¹ Beides trat in der afro-amerikanischen Musik ungefähr gleichzeitig auf: Die Hinwendung zum Sound ohne traditionelle Grammatik und der regelmäßige Verweis auf eine spirituelle, magische, religiöse, mystizistische Sphäre. Gibt es hier, ähnlich wie bereits ein halbes Jahrhundert zuvor um 1910 in der europäischen Avantgarde, einen inneren Zusammenhang? Führt eine Affinität zu Magie, Theosophie oder Religion zur Auflösung der musikalischen Grammatik? Oder ist es umgekehrt: Lässt sich der Wunsch, Grammatik-

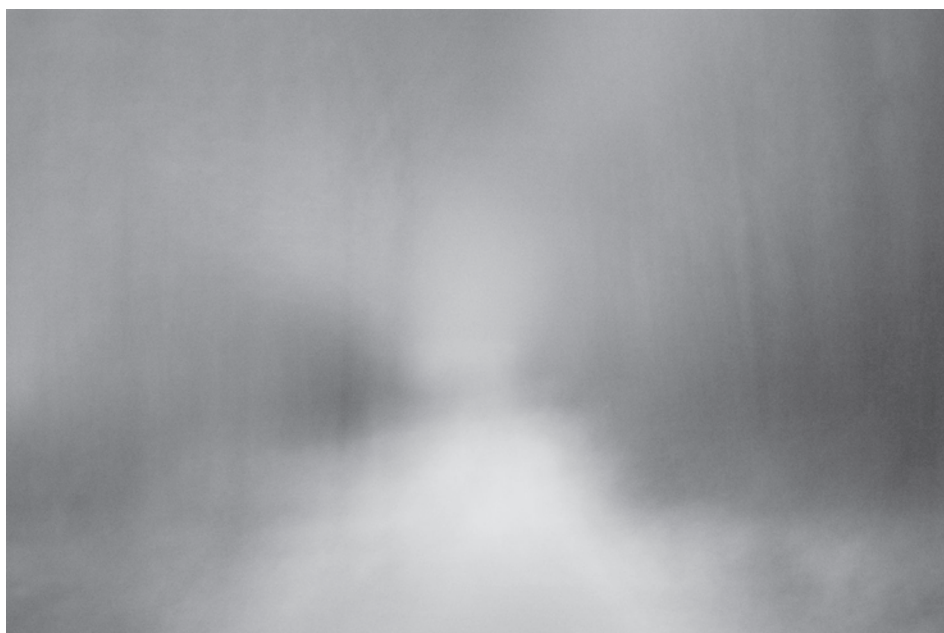
strukturen aufzugeben, mit dem Hinweis auf Magie oder Religion legitimieren?

Frühe Avantgarde und Free Jazz

Die theosophische Bewegung oder allgemein der Okkultismus hatten beträchtlichen Einfluss auf die künstlerische Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts.² Sehr verkürzt und vereinfacht kann man über die Situation um 1910 sagen: Der Okkultismus, die Idee des »Äthers«, die Kräfte der unkörperlichen, »magnetischen« Elektrizität sowie die damals immer noch relativ neuen Medien wie Film, Fotografie oder die technische Aufzeichnung und Wiedergabe von »unkörperlichen« Stimmen beeinflussten die avantgardistische Kunst, der es um Abstraktion ging, also um Vergeistigung, Entstofflichung, Entkörperlichung, Vordringen zur reinen Form, Sublimierung von Gefühlen in dieser reinen Form. Der Hang zur Zahlenmagie der musikalischen Avantgarde bis zirka 1960 dürfte eng damit zusammenhängen. Zugespielt: Das Ideal dieser Avantgarde ist der ewige, körperlose, kosmische Äther.

Die Free Jazzer der sechziger und siebziger Jahre sind dagegen auf der Suche nach anderen, feurigeren, emotionaleren, individuelleren und körperlicheren, zum Teil auch verspielteren Ausdrucksformen. Einige unter ihnen inszenierten ihre Auftritte unverkennbar so, dass Assoziationen zu magischen Handlungen evoziert wurden und entwickelten dabei einen neuen, erweiterten Musikbegriff. Während das Ziel der europäischen Avantgardemusik »Vergeistigung« ist, wäre dasjenige der afro-amerikanischen Avantgarde vielleicht mit »Beseehlung« zu charakterisieren. Die expressive,

Foto-Essay *Künstliche Zeit*, Arne Reinhardt, Foto 5



körpergebundene Stofflichkeit des Klangs, der vom konkreten, spielenden, improvisierenden Individuum, seinen Gefühlen, seinem Artikulationsstreben, seiner Kommunikationsfähigkeit »beseelt« wird, steht im Mittelpunkt dieser Musik.³

Wichtig ist es, sich zu vergegenwärtigen, dass es sich hier hauptsächlich um improvisierte Musik handelt. Der Impuls des Individuums, sich auszudrücken, zu kommunizieren ist Triebkraft der Musik und färbt sie entscheidend. Ziel ist immer auch eine intensive Glückserfahrung, das Gefühl fließender, pulsierender, sich überschlagender Klänge und Energien, und die dadurch veränderte Erfahrung von Raum und Zeit. Dass dabei von Geistern gesprochen wird, wie es beispielsweise Cecil Taylor getan hat, ist einerseits bildlicher, metaphorischer Sprachgebrauch, andererseits wird so nachdrücklich ein Bezug zu »echter« Magie hergestellt, zu den intensiven inneren Erlebnissen echter Schamanen oder zu religiösen Erfahrungen überhaupt. Offensichtlich spürten viele Free Jazz Musiker – und gerade einige der bekanntesten – eine enge Verwandtschaft zu so verstandener Magie

Rollenwechsel

Der Hinweis auf Geister und Magie markiert auch eine Abkehr von der Rolle des Jazzmusikers als Entertainer. Jazz in den USA der 1960er Jahre ist eindeutig Unterhaltungsmusik. Jazzmusiker treten in Restaurants auf, in Nachtclubs, in Bars etc. Avantgarde Jazz passt nicht mehr zu der Erwartungshaltung der meisten Jazzhörer. Zu bekunden, dass es eben nicht darum geht, Menschen zu unterhalten, sondern darum »Geister einzufangen«,

lenkt – irritierend – den Blick sofort in eine andere Richtung und untergräbt traditionelle Erwartungshaltungen an Jazzmusik. Wir haben es mit notwendiger Selbstinszenierung zu tun.

Man kann jene Magie-Affinität auch als gewandelte Gesellschaftskritik deuten. Die schwarzen Free Jazzler der sechziger und siebziger Jahre verstanden sich als Angehörige eines unterdrückten Volkes. Sie finden sich in einer weißen, als rassistisch und als steril erlebten, gewalttätigen, kriegführenden Gesellschaft wieder und verstehen ihre vitale und widerborstige Musik auch als Kritik am »weißen Mann«. Gleichzeitig stehen sie als Künstler beispielsweise dem militanten und marxistisch unterfütterten Kampf der »Black Panther Party« eher ratlos gegenüber. Was bleibt ist eine geistige Hinwendung nicht nur zur afro-amerikanischen und afrikanischen Kultur, sondern auch zu außereuropäischen Kulturen überhaupt, auch »abergläubischen«, die alle vom »weißen Mann« unterdrückt werden und die zur Quelle für eine neues Selbstbewusstsein und neue Ausdrucksformen Afro-Amerikas werden könnten.

Das bisher Gesagte sei anhand dreier Beispiele cursorisch erläutert. Systematisch seien dabei die Aspekte Selbstinszenierung, ästhetisches Konzept, Rolle der Magie für die Veränderung der Musik, Afrikabezug und »kritischer Gehalt« berücksichtigt.

Art Ensemble of Chicago

Das Quintett wurde um 1970 gegründet. Einige der zwischen 1936 und 1946 geborenen Musiker treten mit nach Afrika verweisender Kleidung, Körper- und Gesichtsbemalung auf.

3 Hier scheint es Ähnlichkeiten zu Roland Barthes' »Rauheit der Stimme« zu geben, die er so häufig vermisst.



Foto-Essay *Künstliche Zeit*, Arne Reinhardt, Foto 6

Ritual vor jedem Auftritt: ein gemeinsamer Moment der stillen Konzentration, Wendung nach Osten, Rezitation des Mottos »Great Black Music: Ancient to the future«, Anschlagen eines Gongs.

Ästhetische Ziele: eine eklektizistische Öffnung der Musik hin zu Geräuschen und Melodien aller Art, zu Theater und einer Art Bühnenfest, Vermeidung individueller Virtuosität, »spirituelles Wachstum«, anti-avantgardistisches Bekenntnis zur Lebensfreude.

Wichtigste musikalische Merkmale sind die Einbeziehung einer Vielzahl kleiner Instrumente: Sirenen, Fahrradhupe, Donnerbleche, Trommeln, Glöckchen, Megaphon, Becken, Trillerpfeifen, Mundharmonikas, Xylophone usw. Typischerweise entsteht improvisatorisch ein breiter Klangstrom, der aus präzise gesetzten Einzelgesten besteht. Zu diesem Klangstrom gesellen sich fragmentarisch oder ausufernd Märsche, Bluesmelodien, westafrikanische Rhythmen, wildes Powerplay, Gesang, Gedichtrezitation. Dass all das disparate Material doch immer wieder ein organisches Ganzes bildet, wurde von Kritikern oft als »Magie« bezeichnet. Umgekehrt trug sicherlich die Selbstinszenierung als Magier dazu bei, einen erweiterten, irgendwie bunten, vitalen Musikbegriff zu finden und zu gestalten.

Sun Ra Arkestra

Sun Ra, Pianist, Organist, Komponist (1914 - 1993) war einer der größten Exzentriker der Musikgeschichte. Sein Arkestra (von Ark = Arche) war seit den fünfziger Jahren bekannt für raffiniert ausgehörten Bigband-Jazz auf höchstem Niveau. Sun Ras Musik erfuhr in den folgenden Jahrzehnten weltweite, ständig wachsende Anerkennung bis zum Kultstatus. In den sechziger Jahren vollzog das Orchester einen Stilwandel hin zum Avantgarde-Jazz: metrisch ungebundene Klanglandschaften begannen zu wuchern, häufigere elektronische Effekte, viel Perkussion, überblasene Saxofone, ins Geräuschhafte kippendes Elektro-Organ-Spiel usw. Ab Anfang der siebziger Jahre pflegte das Orchester einen afro-amerikanisch-eklektizistischen Stil mit metrumsfreien, atonalen, rein klangorientierten Phasen, aber auch mit traditionellem Jazz, übereinander geschichteten Rhythmen, Klängen, Ostinati usw.

Von Anfang an herrschte ein extremer Mystizismus: Sun Ra fühlte sich als Botschafter des Weltraums und des altägyptischen Sonnengottes Ra (Afrika), nach dem er sich auch benannt hatte. Er wollte die Menschheit mit seiner Musik auf ein neues, besseres Zeitalter vorbereiten, das durch Kontakt mit Wesen aus

18 dem Weltraum anbrechen würde. Das Or-

chester, konzipiert als eine Art afro-utopistische Bruderschaft und Botschafter einer neuen Welt, zelebriert bis heute (2010) in speziellen, farbigen, glitzernden Gewändern und Kopfbedeckungen die bevorstehende Rettung aus dem All, die durch Musik »magisch« beschworen und auf dem Umweg über Afrika (Sonnengott Ra) geschehen wird. Die Farbenprächtigkeit und Ausgelassenheit, in der man einmal auf der Erde leben können, feiert das Orchester jedenfalls schon jetzt. Alles Theater?

Cecil Taylor

Der 1929 geborene Pianist, für viele der »Godfather des Free Jazz«, wandelte sich während der siebziger Jahre vom vornehmen, intellektuellen Dandy zu einem Musiker, der sich vor allem bei Solo-Auftritten als Magier inszeniert. Ein Konzertritual Taylors beginnt beispielsweise damit, dass er tanzend, in Posen erstarrt, eigene Gedichte rezitierend, murmelnd, rufend, zungenredend und halblaut singend auf die Bühne kommt. Er nähert sich dem Instrument langsam, beginnt mit wenigen leisen oder vereinzelt, laut angeschlagenen Tönen, denen er nachhört, so, als müsse er erst eine gewisse Scheu vor dem Mysterium des Klangs überwinden. Technisch steht er für ausgefeiltes, perkussives Cluster-spiel.

Taylor verfolgt eine Ästhetik des Klangrauschs, des Überschreitens, der Faszination, der Widerborstigkeit, aber auch des detaillierten strukturellen Denkens und der geschickten Dramaturgie über große Zeitabschnitte. Es geht ihm darum, sich und die Hörer in einem Tun, das er selber magisch nennt, zu einem Gefühl der Entgrenzung oder überhaupt zum Fühlen zu bringen: »to feel is perhaps the most terrifying thing in this society«⁴. Und Musiker zu sein, bedeutet für Taylor, sich bewusst oder unbewusst gegen eine, wie er sagt, »bizarre« Gesellschaft aufzulehnen.⁵ Den Mut zu haben zu fühlen, ist für Taylor bereits Kritik. Magie wäre so gesehen ein kritischer Begriff, der die Ermöglichung des Fühlens in einer erstarrten Gesellschaft bezeichnet. ■

4 Cecil Taylor, zit. n. Greg Burk, *LA Weekly*, 21. März 2002.

5 Vgl. Ekkehard Jost, *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*, Fischer: Frankfurt/Main 1982, S. 214.