

Ekkehard Jost

Free Jazz

Stilkritische Untersuchungen
zum Jazz der 1960er Jahre

wolke

Impressum

© Ekkehard Jost 1975, 2002

alle Rechte vorbehalten, Wolke Verlag 2002

© für die Photographien: Val Wilmer und Ekkehard Jost

Titelgestaltung: Friedwolt Donner, Alonissos unter Verwendung

zweier Photographien von Val Wilmer (Mingus) und Ekkehard Jost (Jarman)

Gestaltung: Wolke Verlag

Druck: Fuldaer Verlagsagentur

ISBN 3-936000-09-3

INHALT

Einleitung	13
KAPITEL 1 John Coltrane und die modale Spielweise	25
KAPITEL 2 Charles Mingus	45
KAPITEL 3 Ornette Coleman	55
KAPITEL 4 Cecil Taylor	81
KAPITEL 5 John Coltrane 1965 – 1967	103
KAPITEL 6 Archie Shepp	127
KAPITEL 7 Albert Ayler	147
KAPITEL 8 Don Cherry	161
KAPITEL 9 Die „Chicagoer“	195
KAPITEL 10 Sun Ra	217
Diskographische Anmerkungen	241
Literaturverzeichnis	248
Personen- und Sachregister	253



Ornette Coleman, Musikforum Viktring 1973; Foto: Michael Leischner

Vorwort zur ersten Auflage

Dem Vorteil, über eine Musik zu schreiben, die gegenwärtig, lebendig und unmittelbar zugänglich ist, steht der Nachteil gegenüber, daß diese Musik, während man noch über sie schreibt, mannigfachen Wandlungen unterworfen ist, und daß die Gültigkeit des gestern Gesagten durch das heute Gespielte bereits relativiert zu werden droht. Die Tatsache, daß ein Buch sich nicht ebenso weiterentwickeln kann wie ein musikalischer Stil, daß es kein „work in progress“ ist, sondern ein Ding mit einem Anfang und einem Ende, belastet die in ihm vermittelten Beobachtungen mit dem Charakter des Vorläufigen und Hypothetischen – besonders dann, wenn es sich dabei um mehr handeln soll als um eine Sammlung historisch gesicherter Daten. Die vorliegende Arbeit jedoch ist nicht als eine „Geschichte des Free Jazz“ aufzufassen, sondern vor allem als eine kritische Auseinandersetzung mit seinen wesentlichsten musikalischen Erscheinungsformen. Erschwert die geringe zeitliche Distanz zum behandelten Gegenstand die Entscheidung darüber, was an diesem wesentlich und was nur von peripherer Bedeutung ist, so ist eine solche Entscheidung doch nicht zu umgehen. (Das beliebte und entsprechend häufig gebrauchte Wort „Die Zukunft wird es zeigen“ bedeutet meist nicht mehr als die Flucht vor der eigenen Meinung oder das Fehlen einer solchen). Die Auswahl der in diesem Buch gegebenen Stilporträts wird möglicherweise die Kritik derer hervorrufen, die andere als die hier vorgestellten Musikerpersönlichkeiten und Gruppen für die Entwicklung des Free Jazz als wesentlich erachten. Denn ohne Zweifel gibt es innerhalb des Stilkonglomerates Free Jazz über die hier behandelten Musiker und stilistischen Trends hinaus weitere, für deren Einbeziehung plausible Gründe vorhanden sein mögen. Jedoch nicht nur die Notwendigkeit eines begrenzten Umfanges gebietet eine Bündelung der Schwerpunkte, sondern vor allem auch die Überzeugung, daß eine detaillierte Darstellung des Typischen in der Musik einiger Weniger letzten Endes ergiebiger sein dürfte als eine globale Übersicht über die rasch sich wandelnden musikalischen Charakteristika Vieler.

Die Arbeit an diesem Buch fiel in die Zeit meiner Tätigkeit am staatlichen Institut für Musikforschung Berlin. Sie wurde nicht nur durch das dort vorhandene elektro-akustische Instrumentarium erleichtert, das für die Transkription der Musikbeispiele wertvolle Hilfen bot, sondern vor allem auch durch das Verständnis meines musikwissenschaftlichen Lehrers und Direktors des Institutes, Herrn Professor Dr. Hans Peter Reinecke. Mein Dank gebührt weiterhin dem verstorbenen Leiter der Jazzredaktion des Norddeutschen Rundfunks Hamburg, Herrn Hans Gertberg, der mir – ebenso wie später sein Nachfolger Michael Naura – den Zugang zu dem reichhaltigen Schallplattenmaterial der Redaktion ermöglichte und damit eine der wesentlichen Voraussetzungen zum Entstehen dieser Arbeit schuf.

Danken möchte ich auch meinen Freunden Dr. Artur Simon vom Museum für Völkerkunde in Berlin, Dr. Peter Faltn vom musikwissenschaftlichen Institut der Universität

Gießen und Dr. Dieter Glawischnig vom Institut für Jazz in Graz, deren kritischen Anmerkungen zu meinem Manuskript ich wertvolle Hinweise verdanke, sowie Ludolf Kuchenbuch, mit dem ich nicht nur in langen Diskussionen theoretische, sondern auch im gemeinsamen Zusammenspiel unmittelbar musikalische Erfahrungen austauschen konnte. Mein größter Dank schließlich gilt meiner Frau Helgi, ohne die dieses Buch vermutlich noch heute als unordentliches Manuskript meinen Schreibtisch beschweren würde.

Berlin, Mai 1972
Ekkehard Jost

Einige Gedanken zur Wiederveröffentlichung der deutschen Ausgabe

„Bücher haben ihre Schicksale“ (habent sua fata libelli), stellte bereits zu Ende des 3. Jahrhunderts n.Chr. der römische Schriftsteller Terentianus Maurus fest.

Als ich 1971, nach einigen Jahren anstrengender Nacharbeit, mein Manuskript zu *Free Jazz* ‚im Kasten‘ hatte, setzte sich mein österreichischer Verleger mit der für mich seinerzeit einigermaßen bizarr erscheinenden Idee durch, das Buch zuerst einmal auf amerikanisch herauszubringen, da der Markt hierfür bedeutend vielversprechender aussähe. Ein überaus langwieriger Prozeß der Übersetzung, Überarbeitung der Übersetzung und Überarbeitung der Überarbeitung der Übersetzung verzögerte das Erscheinen des Buches um rund vier Jahre. Die erste Lieferung der ersten Auflage per Schiffsfracht in Richtung USA sollte schließlich im Frühjahr 1976 vonstatten gehen. Aufgrund widriger Wetterverhältnisse in der norddeutschen Tiefebene ging sie statt dessen im Hamburger Hafen auf Grund. Ich selbst saß derweilen in New York im legendären Chelsea Hotel und wartete vergeblich darauf, nun endlich in Sachen *public relations* ‚aktiv‘ werden zu können.

Inzwischen war allerdings beim *Schott Verlag* in Mainz die deutsche ‚Urfassung‘ meines Buches herausgekommen, fand in der Fachpresse eine vergleichsweise gute Resonanz und sorgte innerhalb der konservativ gestimmten akademischen Musikwissenschaft für einige Irritation: Improvisation? Free Jazz? Afro-amerikanische Musik? Waren dies Themen, mit denen man sich als ‚aufstrebender‘ und noch dazu als *deutscher* Musikwissenschaftler legitimerweise und guten Gewissens auseinandersetzen durfte? Oder signalisierte eine solchermaßen extravagante Themenwahl nicht vielmehr, daß hier einer im Begriff war, dem eigenen musikologischen Werdegang ein jähes Ende zu bereiten? Ich jedenfalls habe damals mein Buch über den Free Jazz ziemlich naiv und mit geringem strategischem Kalkül an der Hamburger Universität zur Habilitation eingereicht. Und seither gilt die Erkenntnis, daß so etwas auch in der deutschen Musikwissenschaft geht. Nachfolgende Arbeiten, wie jene von Herbert Hellhund, Wolfram Knauer, Martin Pfeleiderer, Jürgen Schwab und Peter Niklas Wilson haben diese Erkenntnis erfolgreich bestätigt.

Bücher haben ihre Schicksale. Das unglückliche englisch-sprachige Free Jazz-Kind der Wiener *Universal Edition* ist mittlerweile verstorben, nicht ohne jedoch vorher beim US-amerikanischen Verlag *Da Capo Press* einen soliden Nachkommen gezeugt zu haben. Eine italienische Version soll – dem Vernehmen nach – in Bologna erschienen sein. Und in Frankreich ist mein Freund und Kollege Vincent Cotro gerade dabei, das Buch ins Französische zu übersetzen und bei *Outre Mesure* herauszubringen. Gute Nachrichten also nicht nur für den Autor, sondern auch, wie ich hoffe, für das jeweilige Lesepublikum. Der Mainzer Schott-Verlag jedoch hat die deutsche Fassung von *Free Jazz* inzwischen als „nicht mehr rentabel“ eingestuft und 1995, ohne den Autor davon in Kenntnis zu setzen, aus dem Programm genommen. Ein als progressiv geltender, bayerischer Verleger zog seine Zusage für eine Neuausgabe des Buches zwar niemals zurück, vergaß sie jedoch offenbar. Die moralische Temperatur des Verlagswesens geht streckenweise unaufhaltsam gegen Null.

Hierzulande, wo das Buch geschrieben wurde und sein aufmerksamstes Publikum fand, war es somit aufgrund kommerzieller Erwägungen seit mehreren Jahren nicht mehr greifbar. Mit einem solchermaßen marktbedingt verordneten Schicksal von Büchern sollte man sich nicht ohne weiteres abfinden.

Warum nicht?

Wie mir gelegentlich von freundlich gesonnenen Kollegen und neuerdings auch vom *Groves Dictionary of Jazz* versichert wird, gilt *Free Jazz* bis heute als die einzige musikalisch-analytische Arbeit über die revolutionären Strömungen des afro-amerikanischen Jazz der 60er Jahre, eine Arbeit, die sich aus einer relativ „zeitgenössischen“ Perspektive ausführlich mit den innermusikalischen Details dieser Musik auseinandersetzt – gegenüber zahlreichen anderen Abhandlungen jener Jahre, die sich vorrangig den kulturpolitischen und sozialgeschichtlichen Aspekten des Themas *Free Jazz* widmeten. In den USA und auch an einigen europäischen Musikhochschulen und Universitäten besitzt *Free Jazz*, so wird mir berichtet, bis heute den Charakter eines *text book*, einer analytisch bestimmten Materialsammlung also, die als Grundlage zur Lehre geeignet ist und die Anlaß zu tieferem Graben und weiterreichender Reflexion zu geben vermag.

Es gibt jedoch noch einen weiteren, und – wie ich meine – wichtigeren Grund, dieses Buch über den *Free Jazz* nicht in der Versenkung verschwinden zu lassen. Wir befinden uns seit einiger Zeit in einer Phase des jazzhistorischen Prozesses, die – musikalisch ebenso wie publizistisch – zum überwiegenden Teil durch konservative Tendenzen bestimmt ist, durch Bestrebungen, die 50er Jahre des 20. Jahrhunderts als die ‚hohe Zeit des echten und wahren Jazz‘ zu feiern und alle späteren Entwicklungsstufen als Irrwege zu disqualifizieren. Der bisweilen mit geradezu missionarischem Elan propagierte Neo-Traditionalismus im Stil von Marsalis & Co. wendet sich mit Vorliebe gegen die freien Spielformen des Jazz der 60er Jahre, die man als den ästhetischen Fehltritt einer durch politische Flausen verwirrten Musikergeneration interpretiert. Man muß sich nur einmal die miserabel recherchierte und ärmlich visualisierte 12-teilige TV-Dokumentation des Ken Burns (unter Mitwirkung von Wynton Marsalis) anschauen, die noch in ihrer zehnten Folge nicht über den *Bebop* hinausgelangt ist, die folgenden Jahrzehnte weitgehend ausklammert, um sich erst anlässlich der Jazz-Rettungsaktionen der Neo-*Bebopper* wieder zu Worte zu melden. Eine radikalere Form der Geschichtsfälschung und Publikumsverdummung ist kaum vorstellbar; und daß sich ‚öffentlich-rechtlich‘ genannte Fernsehanstalten in diesen US-amerikanischen Medien-Schwachsinn einklinken, ist durch rationale Argumente kaum zu begründen.

Wie bringt man ein vor 30 Jahren verfaßtes Buch über eine 40 Jahre alte Musik neu heraus? Der Gedanke einer „Aktualisierung“ könnte aufkommen, die Idee, die Geschichte der betreffenden Musik aus einer gegenwärtigen Perspektive neu zu beleuchten, diese Geschichte womöglich sogar in die Gegenwart hinein „fortzuschreiben“. Ich habe – ehrlich gesagt – mit derartigen Ideen gespielt, sie jedoch rasch wieder verworfen.

Warum?

Ein Buch über eine lebendige Kunst, in geringer historischer Distanz zu ihr geschrieben und mit einem gehörigen Quantum an Subjektivität und persönlichem Engagement ausgestattet, ist – wie diese Kunst selbst – ein Dokument seiner Zeit. Es macht keinen großen Sinn, zurückliegende Einsichten korrigieren zu wollen. Man war damals nicht wesentlich dümmer als heute; man dachte sicherlich anders, aber – zeitbezogen – durchaus auch richtig. Natürlich gibt es die berühmten historischen Irrtümer: ein Genie wird nicht erkannt und ein Scharlatan für ein Genie gehalten. Ich muß gestehen, daß ich mir entsprechend gravierende Fehlgriffe, bezogen auf meine Arbeit von 1970 nicht vorwerfen kann. Miles Davis, John Coltrane, Charles Mingus, Ornette Coleman, Cecil Taylor, Albert Ayler, Archie Shepp, Don Cherry, Sun Ra und die Chicagoer Musiker aus dem Kreis der AACM – wer außer den hartnäckigsten Verfechtern eines militanten Neo-Traditionalismus könnte an der stilbildenden Langzeitwirkung dieser kreativen Energieproduzenten ernsthaft zweifeln? Dem musikalischen Schaffen Anthony Braxtons, ich gebe es bedauernd zu, bin ich nicht gerecht geworden. Jedoch die Musik, die mir seinerzeit von ihm vorlag, ließ mir keine andere Wahl. Und die halbherzige Korrektur, die ich – nach all den editorisch bedingten Verschleppungen des Erscheinungstermins der ersten Auflage – schließlich in einer Anmerkung formulierte, hätte ich mir sicherlich sparen können. Über Braxtons herausragende Bedeutung für den Jazz der 70er und 80er Jahre heute etwas nachzutragen, würde ich als deplaziert empfinden, zumal so hervorragende Arbeiten wie die inzwischen von Peter Niklas Wilson (1993) und Mike Heffley (1996) publizierten Monographien über Braxton als Korrektive zur Jost'schen Kurzsichtigkeit von einst als bestens geeignet erscheinen.

Die unveränderte Wiederauflage eines Buches könnte als ein unproblematisches Unternehmen erscheinen. Aber sie macht viel Arbeit und kostet auch Geld. Das letztere habe ich aus dem „Jazzpreis des Landes Hessen“ abgezweigt, den ich im Jahre 2000 vom Hessischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst verliehen bekam und für den ich mich bei dieser Gelegenheit noch einmal herzlich bedanken möchte.

Und Arbeit gibt es bei der Herausgabe so eines Buches trotz aller Computerei immer noch mehr als genug. Danken möchte ich in diesem Zusammenhang ganz besonders der englischen Autorin und Photographin Val Wilmer, hochgeschätzte ‚Zeitgenossin‘ der New Yorker Avantgarde-Szene der 60er Jahre, die zum vorliegenden Buch einige ihrer einfühlsamen und originellen Photos beisteuerte. Dank auch an Helgi Jost, deren unübertroffener Spürsinn bei der Entdeckung von Druckfehlern und sonstigen editorischen Ungereimtheiten wieder einmal eine überaus wichtige Rolle spielte. Dank zu guter Letzt auch an Peter Mischung vom *Wolke Verlag* für eine entspannte und zugleich äußerst effektive Form der Zusammenarbeit, die – wenn ich mich nicht verrechnet habe – seit nunmehr zwölf Jahren bestens funktioniert.

Giessen, im März 2002

Ekkehard Jost



Roscoe Mitchell, New Jazz Festival Moers 1977; Foto Ekkehard Jost

Einleitung

„Ein Saxophonist wurde einmal gebeten, an einer Free Jazz Session teilzunehmen. Als er mit seinem Instrument aufkreuzte, wurde ihm bedeutet, er möge sich frei fühlen, sich so auszudrücken, wie er wolle und seine ‚eigenen Sachen zu machen‘. Möglicherweise fühlte sich der Saxophonist ein wenig ‚nautisch‘, denn während der ganzen Session spielte er das Lied „I do like to be beside the seaside“. Seine Partner, hierüber offensichtlich sehr verärgert, sagten zu ihm, er solle sich nicht die Mühe machen, noch einmal wiederzukommen“ (Jan Carr 1971).

Gute Anekdoten zeichnen sich dadurch aus, daß sie neben einem singulären Ereignis zugleich ein Symptom beschreiben. Die Erfahrung des anonymen Saxophonisten, daß das von ihm der bewußten Free Jazz Session als Ostinato unterlegte Lied offensichtlich mit den musikalischen Gestaltungsprinzipien der übrigen Beteiligten kollidierte, offenbart nur eines von vielen Mißverständnissen, die sich an den Begriff Free Jazz und an die damit bezeichnete Musik knüpfen. Das Bild keines stilistischen Bereiches der nunmehr siebzehnjährigen Geschichte des Jazz wurde so nachhaltig von der Verschränkung ideologischer und musikalischer Faktoren geprägt wie das jener Musik, die sich zu Ende der fünfziger Jahre als New Thing und später, in Anlehnung an den Titel einer 1960 von Ornette Coleman eingespielten Schallplatte, als *Free Jazz* Gehör verschaffte¹.

Die Verheißung einer totalen musikalischen Freiheit, die diese Musik von Anbeginn an für ihre außenstehenden, d. h. nicht-praktizierenden Adepten implizierte, beruhte dabei ebenso auf einer Fehleinschätzung der musikalischen Fakten wie die Hiobsbotschaften vom musikalischen Anarchismus und vom Untergang des Jazz, wie sie von seiten einer an die Tradition geklammerten und in ihren ästhetischen Kriterien paralysierten Jazzkritik laut wurden. Den von Verbalinjurien geschmückten Fehden zwischen diesen beiden Richtungen gegenüber stand eine dritte, die – ausgehend von positiven, in der Regel aber pauschalierenden Urteilen über den Free Jazz – dessen soziokulturellen und politischen Hintergrund in den Vordergrund stellte. Motiviert wurden die Arbeiten dieses letzteren Teiles der Jazzpublizistik, der sich in den USA als Sprachrohr der „Schwarzen Kulturrevolution“ und in Frankreich als „nouvelle critique“ verstand, nicht zuletzt durch ein sich wandelndes Selbstbild der Musiker: Die endgültige Absage an die Rolle des Entertainers, die Hinwendung zu politischen Aktivitäten und Proklamierung einer offensichtlich anti-europäischen bzw. anti-amerikanischen ideologischen Grundhaltung durch einige der exponiertesten Vertreter des Free Jazz begünstigten den Eingriff einer soziologischen (und teilweise auch nur soziologisierenden) Betrachtungsweise in die Analyse der zur Diskussion stehenden Musik. So dringend notwendig und in manchen Fällen ertragreich² die Untersuchun-

¹ Die von Leonard Feather propagierte Bezeichnung *cosa nova* konnte sich ebensowenig durchsetzen wie der von Stanley Dance als Invektive verwendete Begriff *nouvelle gauche*, der zweifellos mehr über seinen Urheber als über die Musik aussagt.

² Vgl. u.a. Carles/Comolli 1971, Kofsky 1970

gen zur Funktion des Free Jazz und zu seiner Bedeutung als kulturelles und politisches Phänomen auch waren, so barg die Ausschließlichkeit dieses Ansatzes doch die Gefahr in sich, daß die außerhalb einer rein soziologischen Perspektive liegenden musikalischen Eigengesetzlichkeiten der Evolution des Free Jazz ignoriert wurden.

Die Abstinenz von detaillierten Analysen der musikalischen Gestaltungsprinzipien resultierte nicht nur aus der Tatsache, daß sich die Mehrzahl der Vertreter der sogenannten *nouvelle critique* auf Grund ihres wissenschaftlichen Werdeganges zu einer solchen nicht berufen fühlte, sondern vor allem auch daraus, daß jene Musikwissenschaftler, die sich gegenüber den vorangegangenen stilistischen Bereichen des Jazz durch fundierte Untersuchungen ausgezeichnet hatten, dem Free Jazz entweder schroff negativ gegenüberstanden oder ihn auf Grund einer weitgehenden Fokussierung ihrer Forschungsinteressen auf die älteren Stile kaum zur Kenntnis nahmen.

So wenig es ausreichen dürfte, die Entwicklung einer Musik lediglich zum Vehikel für die Ableitung soziologischer Theorien zu machen, so unfruchtbar wäre es andererseits, die Analyse derselben auf die musikalisch greifbaren Fakten zu reduzieren. Gerade am Beispiel des Free Jazz wird deutlich, wie eng soziale und musikalische Faktoren ineinander verzahnt sind und wie das eine ohne das andere zum Teil nicht verständlich werden kann. Die Beobachtung zum Beispiel, daß einige der Initiatoren des Free Jazz von der Schallplattenindustrie wie auch von den nach wie vor die ökonomische Basis dieser Musik beherrschenden Jazzclubeigentümern für lange Zeit systematisch blockiert wurden, ist für die Musik der betreffenden Musiker keineswegs unerheblich: Der Zustand der „Joblosigkeit“ impliziert nämlich nicht nur persönliche, finanzielle Schwierigkeiten, sondern verhindert zugleich die Bildung von kontinuierlich zusammenwachsenden Ensembles und damit die Entwicklung und Stabilisierung eines gerade für diese von prädeternierten Schemata unabhängige Musik essentiellen Konzeptes der Gruppenimprovisation.

Gründet sich die Motivation zum Schreiben dieses Buches vor allem auf die Erkenntnis, daß die in dem Stilkonglomerat Free Jazz sich manifestierende Vielfalt musikalischer Gestaltungsprinzipien und Ausdrucksmittel durch den in der zeitgenössischen Jazzliteratur dominierenden, soziologisch-orientierten Ansatz bisher eher verdeckt als entfaltet wurde, so wird das Spektrum der über die Musik selbst hinaus zu behandelnden Probleme durch das Ausmaß bestimmt, in dem biographische Daten der Musiker und das gesellschaftliche Umfeld der Musik zum Verständnis derselben beitragen können.

Wie in jedem anderen stilistischen Bereich des Jazz etablierten sich Konventionen und „Spielregeln“ auch im Free Jazz, für dessen Entstehung gerade der Bruch mit der Mehrzahl der bis dahin für unumstößlich gehaltenen Normen zum auslösenden Faktor wurde. Waren jedoch die Konventionen der harmonisch und metrisch gebundenen Jazzstile bis zum Hardbop auf ein relativ eng umgrenztes und stabiles System von Vereinbarungen reduzierbar, und konnte sich daher die Analyse eines beliebigen Stils darauf konzentrieren, die in den individuellen Varianten der Verarbeitung und Ausgestaltung des vorgegebenen Bezugsrahmens enthaltenen Kongruenzen zu ermitteln und zu interpretieren, so bildeten sich

mit der Entwicklung des Free Jazz eine Vielzahl von divergierenden Personalstilen aus, deren Übereinstimmungen sich in der Negation des traditionellen Normenkanons erschöpften, die darüber hinaus aber so verschiedenartige Gestaltungsprinzipien beinhalten, daß eine Beschränkung auf die diesen innewohnenden Gemeinsamkeiten zugleich immer eine Simplifikation bedeuten würde³. Die Tatsache, daß die einzelnen Initiatoren des Free Jazz aus der Abkehr von den harmonisch-metrischen Schemata, von dem rhythmischen Regulativ des beat und von den formalen Aufbauprinzipien des „Jazzstückes“ sehr unterschiedliche Konsequenzen zogen, bewirkte es, daß den sich im Free Jazz ausbildenden Konventionen der Instrumentaltechnik, des Zusammenspiels, der formalen Organisation usw. niemals die gleiche Allgemeinverbindlichkeit zukam wie denen der traditionellen Bereiche des Jazz. Die dem Free Jazz innewohnende Heterogenität der Gestaltungsprinzipien und deren Bindung an bestimmte Musiker und Musikergruppen macht es notwendig, daß in der Auseinandersetzung mit dieser Musik ein grundsätzlich anderer Weg beschritten wird, als man ihn noch im Zusammenhang mit Bebop, Cool Jazz oder Hardbop einschlagen konnte. Die Aufzehrung des „Musikalisch-Allgemeinen“ durch das „Musikalisch-Besondere“, auf die Rudolf Stephan (1969) in Verbindung mit der Neuen Musik Europas aufmerksam machte, bedingt auch für die Darstellung und Analyse des Free Jazz ein Verfahren, welches die Besonderheiten in der Musik seiner wichtigsten Exponenten herauszuarbeiten erlaubt, um von hier aus die Auffindung allgemeiner Tendenzen und Symptome zu ermöglichen. Der Weg, den ich hierzu in dieser Arbeit wählte, besteht in der Darstellung von Stilporträts jener Musiker und Gruppen, deren Funktionen als Wegbereiter und Initiatoren des Free Jazz offensichtlich sind, bzw. deren Musik für seine einzelnen Entwicklungsphasen und die diese kennzeichnenden musikalischen Charakteristika als repräsentativ angesehen werden kann.

Auswahl und Anordnung dieser Stilporträts beruhen auf den Erfahrungen, die sich beim Abhören einiger tausend auf Schallplatten festgehaltener Stücke sowie während zahlreicher Konzerte einstellten. Sie enthalten zwangsläufig eine subjektive Komponente, sind jedoch weder zufällig noch durch persönliche Vorlieben oder Abneigungen bestimmt, sondern resultieren vor allem aus dem Versuch, eine labyrinthische Entwicklung, in deren Verlauf sich Innovation und Epigonales überlagerten und deren Kontinuität durch wechselseitige Beeinflussungen zwischen den maßgeblichen Musikern vielfach durchbrochen wurde, so übersichtlich und umfassend wie möglich darzustellen.

Kann sich die Stichhaltigkeit und Anordnung der in dieser Arbeit enthaltenen Stilporträts letztlich am Text selbst erweisen, so erscheinen in diesem Zusammenhang doch einige Vorbemerkungen für angebracht: Sie betreffen (1) die Rolle der „Wegbereiter“ im Free Jazz, (2) die Klassifizierung des Free Jazz als „black music“ und (3) die Entwicklung des Free Jazz in Europa.

³ So macht z.B. der vom Herzog zu Mecklenburg gemeinsam mit Joe Viera unternommene Versuch einer zusammenfassenden Darstellung der „Stilkriterien der New Yorker Schule des Free Jazz“ (1969) deutlich, wie eine pauschalierende Betrachtungsweise angesichts einer Mannigfaltigkeit von Erscheinungen die Gefahr in sich birgt, jeden Realitätsbezug zu verlieren.

(1) Es ist nicht immer angemessen, die Initiative für die Schaffung neuer, bzw. die Aufgabe alter Gestaltungsprinzipien im Jazz einem einzigen Individuum zuzuschreiben oder einem kleinen Zirkel von Innovatoren, die – gleichsam an der Front der musikalischen Evolution – neue Maßstäbe setzen, auf die sich wenig später ein breites Heer von Mitläufern bezieht. Die Eins-zu-Eins-Zuordnung von musikalischer Progression und individuellem Genius, wie sie in der zum Personenkult neigenden Jazzgeschichtsschreibung (Pekar 1966) seit jeher zu Hause ist, wird dem Netz von Interdependenzen, das zur Entstehung einer neuartigen stilistischen Strömung führt, nur in den seltensten Fällen gerecht. Dennoch gibt es im Zusammenhang mit stilistischen Umbrüchen zweifellos stets Musiker, welche diese in besonderem Maße repräsentieren, wobei es weniger auf die Chronologie der „Erfindungen“ einzelner charakteristischer Stilmerkmale ankommt, als auf die Rolle, die diesen Musikern hinsichtlich der Integration einer Fülle von Neuerungen in eine definitive musikalische Sprache zuzumessen ist. Ob Charlie Parker, Dizzy Gillespie oder Thelonious Monk die ersten waren, die den Tritonus als neue „Konsonanz“ des Bebop inaugurierten, ist von sekundärem Interesse, daß sie zentrale Gestalten in der Entwicklung dieser Musik darstellen, ist unbestreitbar. Ebenso wie im Bebop zu Anfang der vierziger Jahre trat zu Ende der fünfziger eine Reihe von Musikern auf die Jazzszene, die für den Durchbruch ins musikalische Neuland in stärkerem Maße verantwortlich waren als andere. Doch während man sich relativ einig darüber sein dürfte, daß in den Gruppen um Ornette Coleman einerseits und Cecil Taylor andererseits die Schwelle vom Hardbop zum Free Jazz am frühesten und auf die konsequenteste Weise überschritten wurde, so hat man sich gleichzeitig dessen bewußt zu sein, daß die Vielfalt der sich im Free Jazz manifestierenden stilistischen Strömungen nicht auf das Werk zweier bedeutender Musikerpersönlichkeiten zurückzuführen sein kann. Die Einflüsse, die sich in den divergierenden Personalstilen der sechziger Jahre niederschlugen, reichen von Sidney Bechet über Ben Webster, Thelonious Monk und Lennie Tristano bis zu Strawinsky, Schönberg und Cage. So wenig man Sidney Bechet oder John Cage im Ernst als „Wegbereiter des Free Jazz“ bezeichnen wird, so finden sich andererseits über die Initiatoren Coleman und Taylor hinaus einige Musiker, deren Einfluß sich nicht lediglich in den persönlichen Ausdruckscharakteristika einzelner Exponenten des Free Jazz spiegelt, sondern die als *Wegbereiter* im eigentlichen Sinne zu der Ausprägung fundamentaler und überindividueller Gestaltungsprinzipien beitrugen. Die Rollen und die chronologischen Positionen der Wegbereiter Charles Mingus und John Coltrane, deren Musik die ersten beiden Kapitel dieser Arbeit gewidmet sind, sind unterschiedlich. Während Mingus bereits in den fünfziger Jahren ein – wie es sich später zeigte – für die Entwicklung des Free Jazz essentielles Konzept der Kollektivimprovisation erarbeitete, sich selbst aber niemals als dem Free Jazz zugehörig verstand, erfüllte Coltrane zu Anfang der sechziger Jahre (zu einer Zeit also, in der die alten Barrieren von Coleman und Taylor längst niedergerissen waren) die Rolle eines Wegbereiters für einen Teil der sogenannten *zweiten Generation* des Free Jazz, als deren „Schulhaupt“ er spätestens seit 1965 anzusehen war. Die doppelte Funktion John Coltranes, als Wegbereiter einerseits und als zentrale Gestalt des Free Jazz um 1965 andererseits, machte es – vor allem aus Gründen der Anschaulichkeit – notwendig, das Kontinuum seiner musikalischen

Entwicklung in der schriftlichen Darstellung an dem Punkt zu unterbrechen, an dem er von der Peripherie des Free Jazz in dessen Brennpunkt trat.

(2) LeRoi Jones, Schriftsteller, Jazzkritiker und während der sechziger Jahre zugleich einer der engagiertesten Verfechter der Black-Power-Bewegung, nennt die Musik, die man sich hier als Free Jazz zu bezeichnen angewöhnt hat, *New Black Music*. Dieser Begriff ist keineswegs so abwegig, wie es von seiten eines Teiles der euro-amerikanischen Jazzkritik nahegelegt wird, die ihn wegen des Ausschließlichkeitsanspruchs, den er in sich birgt, als Ausdruck von Chauvinismus und Rassismus disqualifiziert. Denn wiewohl es unbestreitbar ist, daß „weiße“ Jazzmusiker nicht nur im Strom des Free Jazz mitschwimmen, sondern in Einzelfällen zu dessen Evolution entscheidende, da stilbildende Beiträge leisteten⁴, so ist es andererseits offensichtlich, daß sowohl die frühen Formen des Free Jazz als auch die seine Entwicklung prägenden Innovationen zum größten Teil auf schwarze Musiker zurückgehen, und daß darüber hinaus die wesentlichsten seiner emotionalen Komponenten nicht die einer diffusen Gattung „Weltmusik“ sind, sondern eindeutig in der – im weitesten Sinne – afroamerikanischen Musik begründet liegen. Die Feststellung, daß weiße Musiker eine in ihrer Essenz „schwarze“ Musik spielen, sollte nach siebzig Jahren Jazz ebensowenig befremden wie jene, daß deutsche Komponisten des 18. Jahrhunderts „italienische“ Opern schrieben.

Die dominierende Rolle afroamerikanischer Musiker im Free Jazz spiegelt sich zwangsläufig in der Zusammenstellung der in dieser Arbeit enthaltenen Stilanalysen; auf sie vor allem und auf die Notwendigkeit, sich auf das Wesentliche zu beschränken – nicht aber auf die Einseitigkeit musikalischer Präferenzen von seiten des Autors oder auf einen Purismus Panassié'scher Prägung – gründet sich die Tatsache, daß in den neun Kapiteln dieses Buches ausnahmslos schwarze Musiker im Vordergrund stehen. Die Frage, wer für die Evolution einer Musik repräsentativ ist, ist nicht *ausschließlich* eine Frage der Qualität, sondern in erster Linie auch eine der Priorität.

(3) Die Geschichte des Jazz in Europa zeichnete sich während der vergangenen Jahrzehnte dadurch aus, daß sich in ihr mit mehr oder minder großer Zeitdifferenz das nachvollzog, was zuvor von amerikanischen Musikern erprobt und zum Stil verfestigt worden war. Denn obwohl sich auch in Europa vereinzelt individuelle Gestaltungsprinzipien ausbildeten, die nicht auf ein amerikanisches Vorbild zurückgingen, dominierte doch im allgemeinen die Kopie über die Innovation: Saxophonisten, die zu Anfang der fünfziger Jahre „wie Lee Konitz“, wenig später „wie Sonny Rollins“ und schließlich „wie John Coltrane“ spielten, waren keine Ausnahme – und Entsprechendes galt für jedes andere Instrument. An der epigonalen Rolle der Mehrzahl der europäischen Musiker änderte zunächst auch die allmähliche Verbreitung des Free Jazz wenig, bis es in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre zu einer partiellen Lösung von den amerikanischen Vorbildern kam. Mittlerweile

⁴ Man denke nur an die hervorstechende Rolle weißer Bassisten in den Gruppen Ornette Colemans und Albert Aylers.

existiert in Europa – ebenso wie übrigens auch in Japan – eine Reihe von Solisten und Gruppen, die eine gegenüber dem Free Jazz afroamerikanischer Prägung relativ eigenständige musikalische Konzeption verfolgen. So brachte der Free Jazz für die europäischen Musiker nicht nur eine Befreiung vom herkömmlichen Normenkanon der Jazzimprovisation, sondern darüber hinaus eine Befreiung von der Vormundschaft der amerikanischen Jazzentwicklung. Daß mit der letzteren nicht selten ein nur psychologisch deutbarer Effekt der Überkompensation einherging, sei am Rande vermerkt: Der von einigen Vertretern der europäischen Free Jazz-Szene proklamierte „musikalische“ Anti-Amerikanismus und die Behauptung, das was „von drüben“ käme, sei relativ „altmodisch“, haben mit dem Phänomen des „geistigen Vatermordes“ manches gemeinsam.

Dennoch – oder gerade deswegen – wäre eine detaillierte Analyse der spezifisch europäischen Gestaltungsprinzipien, wie sie sich in den Gruppen um Peter Brötzmann-Han Bennink, Wolfgang Dauner, Paul Rutherford, Barry Guy, Michel Portal, Alexander von Schlippenbach usw. ausbildeten, dringend vonnöten. Daß eine solche in der vorliegenden Arbeit nicht vorgenommen und damit eine zweifellos bedeutungsvolle Strömung im Free Jazz ausgeklammert wurde, hat zweierlei Gründe.

Zum einen ist die Geschichte des Free Jazz in Europa relativ jung, und die Entwicklungslinien sind noch weitgehend so unüberschaubar, daß eine Selektion bedeutungsvoller Erscheinungsformen allenfalls hypothetischen Charakters sein kann. Hinzu kommt, daß eine umfangreiche Dokumentation dieser Entwicklung auf Schallplatten erst in den letzten Jahren (vor allem auf Initiative der Musiker selbst) einsetzte und daß sich somit das Frühstadium des europäischen Free Jazz dem analytischen Zugriff fast ebenso entzieht wie die Frühgeschichte des Jazz überhaupt.

Zum anderen aber – und das ist in diesem Fall der wesentliche Faktor – bedürfte die Entwicklung des europäischen Free Jazz einer Analyse, die – sollte sie nicht lediglich fragmentarisch sein – der in ihm sich manifestierenden musikalischen Vielfalt gerecht werden müßte. Eine solche aber ist in diesem Rahmen nicht zu erstellen, es sei denn, man verdoppelte dessen Umfang.

„Die Vorrangigkeit der klingenden Erscheinung vor dem notierten Schriftbild, dessen Relevanz beim Jazz lediglich in einer Unterstützung der ‚memoria‘⁵ liegt, muß bei sämtlichen methodologischen Überlegungen beachtet werden“ (Rauhe 1970, 27). Daß weder verbale Erklärungen noch in ein Notensystem – welcher Art auch immer – gefaßte Beispiele die Musik, die sie betreffen, zu ersetzen vermögen, gilt nicht nur für den Jazz, sondern für jede Musik. Doch „während bei der traditionellen abendländischen Kunstmusik (von Ausnahmen abgesehen) die ‚imaginatio‘ des Komponisten zunächst in die ‚res facta‘ des Notenbildes einmündet und erst danach durch die ‚interpretatio‘ klanglich realisiert wird, fallen ‚imaginatio‘ und ‚interpretatio‘ beim Jazz in der Regel zumindest bei der

⁵ Hermann Rauhe, dessen für die Methodologie der Jazzforschung grundlegender Arbeit „Der Jazz als Objekt interdisziplinärer Forschung“ (1970) dieses und das folgende Zitat entnommen wurde, bezieht sich bei den von ihm verwendeten lateinischen Termini auf Siegfried Borris (1962).

Improvisation zusammen, so daß die graphische Aufzeichnung in Form der Notation durch die phonographische auf Schallplatte oder Tonband ersetzt wird ... Ihre Transkription dient nur der Unterstützung der ‚memoria‘ bei der Struktur- und Stilanalyse“ (ebda).

Wiewohl in dieser Hinsicht die Schallaufzeichnung für die Auseinandersetzung mit dem Jazz (wie mit jeder improvisierten Musik) eine ähnliche Funktion erfüllt wie die Partitur für die Analyse traditioneller Kunstmusik, ergeben sich aus der ersteren einige Probleme, die man spätestens bei der Interpretation der aus der Analyse gewonnenen Erkenntnisse einzukalkulieren hat. Gunther Schuller (1968, X) weist zurecht darauf hin, daß – im Gegensatz zu der Partitur eines Beethoven’schen oder Schönberg’schen Werkes – die Schallplattenaufnahme einer Jazzimprovisation die „definitive“ Version von etwas sei, das niemals als etwas Definitives gemeint war.

Die Relevanz einer Analyse phonographisch fixierter Improvisationen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt und unter bestimmten Bedingungen (Besetzung, physische und psychische Kondition des Improvisierenden, Auflagen durch den Produzenten usw.) entstanden, hängt davon ab, inwieweit diese Improvisationen über das einmalige musikalische Ereignis hinaus, das sie repräsentieren, für die spezifischen Gestaltungsprinzipien eines Musikers oder einer Gruppe als symptomatisch gelten können.

Dies setzt zweierlei voraus: Zum einen ist es notwendig, daß Gestaltungsprinzipien als solche überhaupt vorhanden sind, d.h. daß der Ablauf einer Improvisation nicht vom Zufall gesteuert wird, sondern zumindest partiell Resultat der musikalischen Erfahrungen und der darauf aufbauenden Konzeption des oder der Improvisierenden ist. Die Analyse eines Stückes, das ausschließlich aus dem zufälligen Zusammentreffen von Schallereignissen erwächst, besäße keine größere Aussagekraft als die Ermittlung der Wahrscheinlichkeiten von Sieg und Verlust in einem Würfelspiel mit gleichen Chancen für alle. Zum anderen erfordert die Analyse und Interpretation der in einer bestimmten Improvisation enthaltenen Merkmale vom Analysierenden, daß dieser in seine Überlegungen all jene Erkenntnisse einbezieht, die er anhand zahlreicher *anderer* Improvisationen des gleichen Musikers zuvor gewinnen konnte. Das Signifikanzniveau von generalisierenden Aussagen über die stilistischen Eigenarten eines Improvisators, von dem man lediglich ein einziges Solo in den Händen hat, ist minimal, die Möglichkeit dagegen, zu falschen Schlüssen zu gelangen, groß.

Die Improvisationen eines beliebigen Musikers bilden – um auf Schuller zurückzukommen – über die Jahre seiner Entwicklung hinweg eine Kette von *nicht-definitiven* Erscheinungen, ein „work in progress“ (Schuller, ebda). Der einzige Weg, zu definitiven Aussagen über diese nicht-definitiven Erscheinungen zu gelangen, besteht darin, die exemplarischen unter den von ihnen auf Schallplatten festgehaltenen zu erkennen und zu analysieren.

Die Schallplatte als die fraglos wesentlichste Arbeitsgrundlage der Jazzforschung birgt in sich einige Probleme, auf die in diesem Zusammenhang zumindest hingewiesen werden muß.

Man hat sich stets zu vergegenwärtigen, daß die Auswahl der Informationsmöglichkeiten, soweit sie auf Schallplatten basiert, nicht zuletzt dadurch gesteuert wird, daß hinter der Tatsache des Erscheinens einer Platte bereits ein Selektionsprozeß steht, der keineswegs immer und ausschließlich musikalischen Kriterien folgt. Die Geschäftsleute, auf deren Kooperation Jazzmusiker im allgemeinen angewiesen sind, gehen in der Regel nicht von ästhetischen Gesichtspunkten aus, sondern wollen ein Produkt, das den Gesetzmäßigkeiten des Marktes gehorcht. „Jazz is singularly unique in that the people who control it are thoroughly ignorant of it, know nothing about it“ (Shepp in: Morgenstern 1966, 20).

Hinzukommen sozialpsychologische Faktoren, die aus den spezifischen gruppendynamischen Relationen innerhalb der *jazz community* resultieren: So dürfte z. B. für den einzelnen Musiker die Zugehörigkeit zu bestimmten Cliquen (in-groups) sowie seine Beziehungen zu den als „Stars“ anerkannten Musikern einen erheblichen Einfluß darauf besitzen, inwieweit er Gelegenheit erhält, an Schallplattenaufnahmen zu partizipieren, bzw. mit einer eigenen Gruppe eine LP einzuspielen.

Abgesehen von derartigen außermusikalischen Faktoren, die das Vorhanden- oder Nichtvorhandensein des für uns wesentlichen Untersuchungsmaterials und damit die Auswahl unserer Informationsmöglichkeiten steuern, liegt eines der Probleme in dem uns zur Verfügung stehenden Material selbst. Die Schallplatte, wie technisch brillant produziert sie auch immer sein mag, stellt stets die Reduzierung eines ursprünglich audio-visuellen Vorganges auf einen nur akustischen dar. Und besonders im Free Jazz einiger der Gruppen, von denen in den letzten Kapiteln des Buches zu sprechen sein wird, greifen visuelle, szenische Komponenten so unmittelbar in die Musik ein, daß das auf Schallplatten festgehaltene akustische Resultat (z. B. eines Konzertes von Sun Ra) letztlich nur einen Teil dessen wiederzugeben vermag, was im Augenblick des Entstehens der Aufnahme für Musiker und Publikum wesentlich war.

Wenn für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Jazz der Weg über die Schallaufzeichnung dennoch der einzig gangbare ist, so gründet sich dies vor allem auf zwei Dinge:

(1) Allein die Schallaufzeichnung einer improvisierten Musik ermöglicht eine beliebig häufige Reproduktion derselben und macht sie dadurch erst dem analytischen Zugriff zugänglich. Musikalische Eindrücke bei Konzerten oder sonstigen Live-Auftritten vermögen immer nur zur Ergänzung der anhand der Analyse gewonnenen Erkenntnisse beizutragen, sie möglicherweise auch in eine bestimmte Richtung zu lenken, sie aber niemals zu ersetzen. Die Flüchtigkeit einmaliger Impressionen und die aus der nivellierenden Wirkung des Gedächtnisses erwachsenden Verzerrungen bewirken eine Unschärfe, die jede Aussage über musikalische Details von vornherein in Frage stellt.

(2) Die Reproduzierbarkeit improvisierter Musik durch die Schallaufzeichnung gewährleistet zugleich die Möglichkeit einer empirischen Überprüfung von Aussagen und einer kritischen Bewertung der in diesen enthaltenen subjektiven Urteile. Eine Kontrolle der aus der Analyse gewonnenen Ergebnisse von seiten des Lesers aber setzt voraus, daß diesem das Objekt der Analyse nicht nur im Prinzip, sondern auch praktisch zugänglich ist. Dies ist der Grund, weshalb in der vorliegenden Arbeit vor allem von Schallplattenaufnah-

men ausgegangen wird, die für den Leser erreichbar sind, und – mit einer einzigen Ausnahme⁶ nicht von den zahlreich vorhandenen privaten Konzert- und Rundfunkmitschnitten, die unter „Sammlern“ kursieren.

Der Darstellung einer Musik, zu deren offensichtlichsten Merkmalen es gehört, daß sie einerseits aus der *Improvisation* erwächst und andererseits in einem hohen Ausmaße von den Emotionen derer geprägt ist, die sie spielen, stellen sich einige weitere Hindernisse entgegen. Schon die Verbalisierung musikalisch-technischer Details bildet ein Problem, das auch durch äußerste Disziplin im Gebrauch einer alles andere als allgemeinverbindlichen Terminologie nicht immer gelöst werden kann. Das wichtigste Hilfsmittel zur Verdeutlichung nicht oder nur schwer verbalisierbarer musikalisch-technischer Erscheinungen bietet die Transkription. Es soll an dieser Stelle nicht auf die zahlreichen und in der Musikethnologie häufig diskutierten Fragen eingegangen werden, die sich an die Übersetzung klingender Musik in das schriftliche Notenbild knüpfen⁷.

Vielmehr sei auf zwei Gesichtspunkte aufmerksam gemacht, die im Zusammenhang mit den in der vorliegenden Arbeit enthaltenen Transkriptionen zu beachten sind:

(1) Die von mir wiedergegebenen Musikbeispiele stützen sich auf Protokolltranskriptionen, anhand derer ein bestimmter Sachverhalt demonstriert werden soll. Das bedeutet, daß die Art der Transkription jeweils durch *das* determiniert wird, was sie veranschaulichen soll. Es wäre z. B. wenig sinnvoll, die zeitlichen Werte einer Melodielinie, die in freiem Tempo gespielt wird, mit Hilfe aufwendiger elektroakustischer Verfahren zu ermitteln und sehr exakt in einem Raster von hundertstel Sekunden zu notieren, wenn durch das betreffende Beispiel lediglich eine spezifische Art der Tonhöhenorganisation demonstriert werden soll. Ebenso wäre es müßig, die gleitenden Grundfrequenzen einer Folge von verschliffenen Klängen wiederzugeben, die vom Improvisierenden offensichtlich als „Klangbogen“ und nicht als Melodielinie intendiert ist, oder die einzelnen Komponenten eines Klanges zu identifizieren, der nicht als Akkord, sondern als Cluster aufzufassen ist.

(2) Daß eine noch so akribische Notierung einer Jazzimprovisation letzten Endes immer nur Teilaspekte derselben zu erfassen vermag, ist bekannt: Sowohl wesentliche Komponenten der Tonbildung als auch kleinste rhythmische und dynamische Verschiebungen, die für die stilistischen Spezifika eines Musikers von essentieller Bedeutung sein können, widersetzen sich einer Objektivierung durch die schriftliche Aufzeichnung. Und wo ein möglichst hoher Grad an Genauigkeit durch die Einführung einer Fülle von Hilfszeichen angestrebt wird, geht dies nicht selten auf Kosten der kommunikativen Funktion, die einer Transkription innewohnen sollte. Über die Tatsache hinaus, daß die Transkription einer Improvisation lediglich Teile von ihr wiedergibt, hat man sich dessen

⁶ Der in dem Kapitel über Don Cherry diskutierte Konzertmitschnitt wurde in erster Linie deshalb einbezogen, weil für eine sehr wesentliche Phase der musikalischen Entwicklung Cherrys bisher kein einziges auf Schallplatten festgehaltenes Dokument existiert. [Inzwischen erschien bei dem japanischen BYG-Label unter YX 4012-13 ein Mitschnitt dieses Konzertes].

⁷ Vgl. u.a. List 1963, Hopkins 1966, Stockmann 1966, Rauhe 1970.

bewußt zu sein, daß auch die Improvisation selbst im allgemeinen nur einen Teilaspekt des musikalischen Gesamtgeschehens darstellt, es sei denn, ein Musiker improvisiert solistisch im Sinne von „allein“ (was relativ selten vorkommt).

In der Regel aber bestehen in jeder Art von Jazz mehr oder minder starke Wechselwirkungen zwischen dem improvisierenden Solisten und der ihn „begleitenden“ Rhythmusgruppe. Im Free Jazz ist dies um so mehr der Fall, als die Begleitfunktion der letzteren im Verlaufe seiner Entwicklung zunehmend zugunsten der musikalischen Interaktion zwischen *allen* Musikern innerhalb einer Gruppe aufgegeben wird. Den Einfluß derartiger Wechselwirkungen gilt es einzukalkulieren, wenn man mit der Transkription einer aus dem allgemeinen Kontext gelösten Improvisation eines Musikers konfrontiert wird. Die Frage, ob bestimmte Akzentuierungen, Phraseneinschnitte, emphatische Steigerungen usw. allein aus dem Ideenfluß des Improvisierenden resultieren, oder ob sie durch Anstöße aus dem „Hintergrund“ angeregt sind, vor dem sich die Improvisation vollzieht, läßt sich nur selten durch eine Transkription des musikalischen Gesamtgeschehens beantworten, denn eine solche ist auf Grund der unauflösbaren, komplexen Strukturen vieler Formen des Free Jazz in der Regel nicht durchführbar. Nicht zuletzt im Hinblick auf diese, in den Verlauf einer Improvisation eingreifenden interaktiven Prozesse stellt das klingende Beispiel eine notwendige Ergänzung zu dem aus ihm abgeleiteten notierten, bzw. notierbaren Extrakt dar.

Größer und grundsätzlich anderer Natur als die aus der Darstellung musikalisch-technischer Phänomene erwachsenden Probleme sind jene, die sich im Zusammenhang mit dem affektiven Gehalt einer Jazzimprovisation oder –komposition ergeben. Angesichts dessen, daß Emotionen im Jazz im allgemeinen nicht lediglich als Beiwerk eines ansonsten vom Intellekt gesteuerten Gestaltungsprozesses fungieren, sondern im Gegenteil sowohl beim Musiker als auch beim Hörer auf der Rangskala der musikalischen Notwendigkeiten häufig den ersten Platz einnehmen, wäre es wenig ergiebig und der Sache nicht angemessen, würde man sich auf jene Scheinobjektivität zurückziehen, die sich mit der Beschreibung dessen begnügt, was durch Notenköpfe oder Graphiken reproduzierbar ist. Läßt sich die Beobachtung, daß der melodische Verlauf eines Solos einfach oder kompliziert sei, noch unmittelbar anhand des Notentextes verifizieren (abgesehen davon, daß beide Attribute etwas Relatives besagen), so enthält die Aussage, daß das gleiche Solo „aggressiv“ sei, eine subjektive Komponente, deren Gültigkeit man ebenso wie die eines Werturteils anerkennen oder bezweifeln kann. Die Versuche, durch psychometrische Tests und auf dem Wege über die Statistik den Ausdruckscharakter von Musik auf einige Dimensionen von intersubjektiver Gültigkeit zu reduzieren⁸, ergaben – so ertragreich sie auch sein mochten – naturgemäß kein allgemeinverbindliches Rezept zur Objektivierung eines im hohen Grade subjektiven Phänomens. Wenn in der vorliegenden Arbeit dennoch nicht davor zurückgeschreckt wird, das durch persönliche Hörgewohnheiten und -erwartungen beeinflusste, schwankende Terrain der Emotionen zu betreten und in die musikalisch-technische Analyse die – gerade von einer Musik wie den Free Jazz untrennbaren – ausdrucksmäßigen

⁸ Vgl. Keil 1966, Kleinen 1968, Reinecke 1970, Jost 1970

Komponenten einzubeziehen, so geschieht dies im Vertrauen auf das kritische Ohr des Lesers. „Weder die Beschreibung und Analyse von musikalischen Ereignissen noch die Transkription von Schallplattenbeispielen können einen lückenlosen Eindruck vermitteln. Der Leser muß auch hören“ (Schuller 1968 X).