

Jazz und der Rest der Welt: Nachhaltiger Wandel oder punktuelle Inspiration?*

Kulturkontakt und Kulturwandel sowie die damit verbundenen akkulturativen Prozesse gehören schon lange zu den zentralen Themen im ethnomusikologischen Diskurs. Dieser greift dabei oft auch Diskussionen aus benachbarten Disziplinen auf. Hier wäre vor allem die Ethnologie bzw. *cultural anthropology* zu nennen, wo diese Fragen in methodologischer Hinsicht ebenfalls von besonderer Bedeutung sind. Neuorientierungen in den theoretischen Modellen gehen in der Regel mit terminologischen Neuerungen einher, so dass es ratsam erscheint, im Folgenden zunächst einige wichtige Entwicklungslinien der ethnomusikologischen Theoriebildung zum Thema „Kulturkontakt und kultureller Wandel“ kurz zu skizzieren. Auf dieser Basis wird dann der Frage nachgegangen, ob nicht-westliche Musiktraditionen einen nachhaltigen Einfluss auf den modernen Jazz ausgeübt haben oder ob ihre Rolle sich im Wesentlichen darauf beschränkt, dass einzelne Musikerpersönlichkeiten sich individuell und punktuell von nicht-westlicher Musik haben inspirieren lassen. Ein möglicher Wandlungsprozess im Jazz unter dem Einfluss nicht-westlicher Musiken wird anhand konkreter Beispiele in Bezug auf

- 1) die Einstellung zu und den Umgang mit Musik,
- 2) den Einsatz von Musikinstrumenten und
- 3) die musikalischen Strukturen

untersucht, ohne jedoch den Versuch zu unternehmen, hier sämtliche einschlägigen Fälle zusammentragen und diskutieren zu wollen. In diesem Kontext ist auch das Zusammenspiel von Jazzmusikern mit Musikern aus anderen Traditionen und Stilen – speziell aus Afrika und Asien – von Bedeutung. Es fragt sich, auf welcher Grundlage hier zusammen musiziert wird und welche Zielgruppe, also welchen Hörerkreis, die Ergebnisse eigentlich ansprechen. Schließlich sollen Gründe dafür gesucht werden, warum bis dato neue, vom Jazz geprägte Idiome aus diesen Prozessen so gut wie nicht hervorgegangen sind. Der Jazz erweist sich vielmehr als eine – der insgesamt wenigen – Weltmusiken, die es heute gibt.

I. Konzepte des Kulturwandels aus ethnomusikologischer Sicht

In den Anfängen der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Musik(en) der Welt war die Auffassung weit verbreitet, zentraler Gegenstand der Forschung sollten vor allem diejenigen Traditionen sein, die besonders ‚authentisch‘ und ‚unverfälscht‘ durch äußere Einflüsse – also durch andere Kulturen – seien und deswegen ein zutreffendes Bild der ‚echten‘ Musik

* Aus: *Jazzforschung/Jazz Research* 38: 137-154.

eines Landes oder eines Volkes liefern könnten (vgl. dazu z. B. Nettl 1983: 315ff.). Was man dabei zunächst übersehen hat, ist die Tatsache, dass es weltweit – unterschiedlich starke – äußere Einflüsse auf eine Musikkultur nicht erst seit der massiven globalen Präsenz westlicher Musik gibt, sondern Kontakte zwischen Kulturen – seien es benachbarte oder z. B. [138] durch Handelsbeziehungen oder Kriegszüge verbundene Gesellschaften – eine Konstante in der Geschichte der Menschheit darstellen dürften, die allenfalls durch moderne Errungenschaften wie die heutigen Verkehrs- und Kommunikationsmittel sowie die internationale Verbreitung neuer Medien (Tonträger, Radio, Fernsehen, Film, Internet) ein vorher ungekanntes Maß hinsichtlich Umfang und Geschwindigkeit erreicht haben. Die Vorstellung von autochthonen Kulturen, die über einen längeren Zeitraum in völliger Isolierung vom Rest der Welt existiert hätten, ist sicherlich abwegig. Eine Gesellschaft ohne jeglichen Kulturkontakt – mag sie auch geographisch noch so abgelegenen lokalisiert sein – dürfte ein Phantom sein.

Zum allgemeinen Phänomen des Aufeinandertreffens unterschiedlicher Kulturen haben die US-amerikanische Kulturanthropologie und speziell die Afroamerikanistik schon vor längerer Zeit verschiedene Theorien und Modelle entwickelt, die auch die ethnomusikologische Diskussion geprägt haben. Hervorzuheben ist hier vor allem das einflussreiche Werk Melville Herskovits', der mit seiner Studie *Acculturation, the study of culture contact* (1938) einen entscheidenden Beitrag zur Herausbildung eines Modells lieferte, das die beim Aufeinandertreffen von Kulturen wirkenden Mechanismen erfassen sollte. Der bereits früher, nämlich 1880, belegte Begriff „Akkulturation“ (vgl. dazu Merriam 1964 und Kartomi 1981: 231) betrifft hier primär diejenigen Konstellationen, bei denen eine dominierende mit einer oder mehreren anderen Kulturen zusammentrifft. Herskovits interessierte sich nun unter anderem für die Frage, welches Schicksal die kulturellen Merkmale (*traits*) der ‚unterlegenen‘ Kultur wohl zu erwarten hätten, da nicht damit zu rechnen war, dass ihre Eigenarten als komplettes System erhalten bleiben würden. Die Afroamerikanistik Herskovits'scher Prägung beantwortet sie mit dem Verweis auf zumeist einzelne Charakteristika, an denen man versucht festzuhalten und die so im neuen Kontext überleben (*survivals and retentions*). Zugleich reagieren die Betroffenen aber auch auf die neue, dominante Kultur, indem durch Adaptierung überlieferter und/oder vorgefundener Merkmale Altes und Neues zu einem möglichst stimmigen Ganzen zusammengefügt werden, auch wenn dabei manches an ursprünglicher Bedeutung verloren geht oder mindestens neu interpretiert wird (*reinterpretation*). Das Ergebnis sind häufig Mischungen von Ingredienzien aus verschiedenen kulturellen Systemen (*syncretism*, vgl. Simpson 1978).

Als einer derjenigen, der sich immer wieder in besonderem Maße darum bemüht hat, in integrativer Weise eine Art *mainstream* im ethnomusikologischen Diskurs herauszuarbeiten, dessen Prämissen und Methoden die Mehrzahl der Forscher/innen als Grundlage ihrer eigenen Arbeit akzeptieren würden, hat sich Bruno Nettl mehrfach auch zu unserem Thema geäußert. Vorrangig galt sein Interesse dabei dem Einfluss westlicher Kultur in nicht-westlichen

Ländern (Nettl 1978, 1986). Die verschiedenen Reaktionen bzw. die hier wirksamen Prozesse hat er in einer Art „Typologie der musikalischen Beziehungen zwischen Kulturen“ (Nettl 1978: 124; Übersetzung G. G.) unter folgenden Stichwörtern zusammengefasst (Nettl 1978: 130-134):

- *abandonment*, d. h. die vollständige Aufgabe einer musikalischen Tradition;
- *impoverishment*, d. h. die Verarmung oder Verflachung einer Musik (Rückgang des Repertoires oder spezifischer Techniken, Funktionswandel etc.);
- *preservation*, d. h. die Pflege oder Konservierung einer Musik (die anderenfalls möglicherweise nicht überleben würde);
- *diversification*, d. h. hier die Kombination verschiedener Stile in einem bestimmten Zusammenhang (z. B. als Filmmusik, die sich verschiedenster Genres und Traditionen bedient); [139]
- *consolidation*, d. h. die Vereinheitlichung (z. B. in Form künstlicher Nationalstile in ehemaligen Kolonien mit ihren oft willkürlichen Staatsgrenzen über kulturelle Gliederungen hinweg);
- *reintroduction*, d. h. die Rückkehr exportierter Stile in die Herkunftsregion (z. B. im 20. Jahrhundert aus der Karibik nach Afrika);
- *exaggeration*, d. h. die Übertreibung indigener Besonderheiten speziell in Reaktion auf westliche Erwartungshaltungen an ‚exotische‘ Musik;
- *satyre*, d. h. die satirische Überlagerung westlicher und nicht-westlicher Elemente;
- *syncretism*, d. h. Synkretismus als hybride Form aus verschiedenen Quellen, die grundsätzlich kompatibel sind, da sie zentrale Gemeinsamkeiten aufweisen;
- *westernization*, d. h. Verwestlichung, deren Resultat Musik ist, die letztlich westlichen Prinzipien folgt;
- *modernization*, d. h. Modernisierung (in Abgrenzung von Verwestlichung), deren Resultat im Prinzip indigene Musik ist, die aber neue (westliche) Einflüsse integriert.

So als habe der Terminus Akkulturation wegen seiner Omnipräsenz in den Publikationen der damaligen Zeit möglicherweise an analytischer Schärfe verloren, verwendet Nettel ihn in diesem Text interessanterweise an keiner Stelle, sondern zieht es vor, die spezifischen Erscheinungsformen zu benennen.

Vor allem im Hinblick auf afroamerikanische Musiken sind die aus der Herskovits-Schule stammenden Konzepte wie das Überleben einzelner Merkmale oder die Herausbildung synkretistischer Formen später ausgiebig diskutiert worden. Für die Karibik, aber auch andere lateinamerikanische Gesellschaften, ist ab den späten 1970er Jahren zunehmend das alte Paradigma der *survivals and retentions of traits* aufgegeben worden zugunsten eines Modells, das die dynamische Eigenständigkeit und den kreativen Umgang mit Elementen verschiedener geographisch-ethnischer Herkunft hervorhebt und nach Kontinuitäten eher

auf einer tiefer liegenden, ‚grammatischen‘ Ebene sucht (vgl. z. B. Mintz/Price 1976 sowie mit weiteren Literaturhinweisen Grupe 1990 und 1998, Brenner 2005).

Solche Neuorientierungen haben in der Regel auch terminologische Konsequenzen. So ist der Begriff *Akkulturation* von Margaret Kartomi aus vier Gründen kritisiert worden (Kartomi 1981):

- Von akkulturiert zu sprechen setze voraus, dass es nicht-akkulturierte, „reine“ Formen gebe: Dies sei aber nicht der Fall.
- Die Definitionen des Begriffs seien sehr widersprüchlich und bewegten sich zwischen „sich an eine andere Kultur anpassen oder diese übernehmen“ bis zu „Verlust der eigenen Kultur“. Geht es um den Prozess des Kulturkontakts oder das Ergebnis dieses Prozesses? (Kartomi 1981: 231; Übersetzung G. G.)
- Der Begriff stamme aus der Kolonialzeit, als sich kolonisierte Völker den Standards der vermeintlich höher entwickelten Kolonialmächte anpassen mussten oder sollten. Insofern sei er ethnozentrisch vorbelastet.
- Die Etymologie des Begriffs („Zusammenfügen von Kulturen“) hebe mehr die Ausgangslage hervor, nicht so sehr das Ergebnis, das stattdessen als eigenständiger Gegenstand mit eigenen Gestaltungsprinzipien gesehen werden sollte.¹ Kartomi bezweifelt daher die [140] Sinnhaftigkeit von Versuchen, die einzelnen Bestandteile eines hybriden Produkts im Einzelnen zu ergründen (außer aus historischem Interesse): Das Ergebnis sei vielmehr das Produkt eines unumkehrbaren kreativen Prozesses, bei dem nicht nur neue Musik, sondern auch ein neuer soziokultureller Kontext entstehe (1981: 233).

Sie plädiert deshalb in ihrem Beitrag, der sich auch kritisch mit Nettls oben angeführten Kategorien auseinandersetzt, für den Terminus (musikalische) *Transkulturation*, den sie als synonym mit musikalischer Synthese oder musikalischem Synkretismus sieht, da alle drei auf den komplexen Prozess von Verschmelzung (*fusion*) und Transformation der beteiligten Kulturen verwiesen. Er wurde 1940 von dem kubanischen Kulturanthropologen Fernando Ortiz geprägt (Kartomi 1981: 234). Neben dem Modell der Transkulturation wären aber noch weitere Versuche zu nennen, das Problem des mit Kulturkontakt verbundenen kulturellen Wandels auf neue Weise konzeptionell in den Griff zu bekommen. So betrachtet Gerhard Kubik bestimmte afroamerikanische Musikformen etwa in Brasilien als so genannte *Extensionen* afrikanischer Musik in Lateinamerika (Kubik 1991), da manche aus dem ursprünglichen – afrikanischen – Zusammenhang stammenden zentralen Gestaltungsprinzipien auch in der überseeischen – hier brasilianischen – Form der Musik weiterhin Gültigkeit hätten. Als Elemente mit besonderem Beharrungsvermögen nennt er beispielsweise die sog. *timelines*, die asymmetrischen Orientierungspatterns, die in einigen afrikanischen Musiktraditionen eine zentrale Rolle spielen. Dieses Modell knüpft offensichtlich an die oben erwähnte Auffassung

¹ In den Worten Kartomis: „which has its own autonomous unity and idiomatic peculiarities“ (1981: 232).

an, dass nach Kontinuitäten nicht auf der Ebene der Oberflächenerscheinungen bzw. nicht-integralen Merkmale einer Musikkultur zu suchen sei. Im Einzelfall wird zu klären bleiben, inwieweit es dabei zu Umdeutungen und Mischformen kommt, die neuen Prinzipien folgen und deswegen keine bloße „Ausdehnung“ oder „Erweiterung“ eines älteren Vorbilds darstellen.

Das hinter der Vorstellung von Synkretismus – ein Begriff, der ansonsten vorwiegend im Zusammenhang mit afroamerikanischen Religionen verwendet worden ist (Simpson 1978) – stehende Konzept einer Synthese unterschiedlicher Elemente, über deren Gewichtung damit noch keine Aussage gemacht wird, ist offenbar auch konstitutiv für den heute weithin gebräuchlichen Terminus der *Hybridisierung* bzw. hybrider Formen (vgl. z. B. Steingress 2002). Eine deutliche Differenz oder Weiterentwicklung gegenüber dem Synkretismus-Konzept scheint damit nicht verbunden zu sein. In beiden Fällen geht es im Prinzip um die Fusion grundsätzlich – oder möglicherweise auch nur vermeintlich – kompatibler Systeme, zumindest aber eine Verschmelzung derjenigen Teile der beteiligten Systeme, die sich nach Auffassung der Akteure zu einem schlüssigen Ganzen neu kombinieren lassen (z. B. durch Integration als kompatibel wahrgenommener Elemente).

Im Zuge der Diskussionen um die Folgen der Globalisierung ist durch das Kunstwort *Glokalisierung* auf das Spannungsfeld aufmerksam gemacht worden, das zwischen globalen Tendenzen und lokalen Erscheinungsformen besteht (vgl. z. B. Mitchell 2003). Wichtige Anregungen verdanken wir in diesem Zusammenhang Mark Slobin, der – ebenfalls mittels kreativer Wort-Neuschöpfungen – auf die Bedeutung hinweist, die die geographische Komponente für die Interaktion verschiedener Musikformen hat. Er geht hinsichtlich der geographischen Präsenz von der Unterscheidung zwischen *supercultures*, *intercultures* und *subcultures* aus und spricht von sog. *micromusics*, die er hinsichtlich ihrer *visibility* – also ihrer geographischen Ausstrahlung im Sinne der Wahrnehmung durch ein interessiertes Publikum – in *local*, *regional* und *transregional musics* gliedert (Slobin 1992). [141]

Gerade die Frage, wer denn eine bestimmte Musik überhaupt rezipiert bzw. für wen sie gemacht wird, scheint mir von besonderer Wichtigkeit für unser Thema zu sein. Wir werden später darauf zurückkommen. Zunächst geht es aber darum, einmal konkret die Bereiche zu nennen, wo Kulturkontakt in musikalischer Hinsicht tatsächlich sichtbare Folgen haben kann. Als erstes ist hier an die materielle Kultur zu denken, im Hinblick auf Musik also an Musikinstrumente. Für die Übernahme von Instrumenten gibt es eine Fülle von Beispielen: Ich möchte hier nur eines herausgreifen, nämlich die Einführung westlicher Instrumente wie Harmonium und Violine in die indische Kunstmusik ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Grupe 2004a). Ein zweiter Bereich ist bei Musik natürlich diese selbst, also der der musikalischen Strukturen. Als Beispiel soll der Verweis auf die Übernahme der westlichen Stimmung in vielen Formen afrikanischer Popularmusik genügen (Charry 2000). Als dritter

Punkt sind Änderungen in der Einstellung zu Musik und im Umgang mit ihr zu nennen, also z. B. der Wandel in der einheimischen Auffassung von traditioneller Musik in nicht-westlichen Ländern, die dort in manchen Fällen inzwischen als Kunstform (im westlichen Sinn) betrachtet und in konzertanten Aufführungen dargeboten wird, was früher so nicht üblich war. Ein Beispiel wäre hier etwa die Entwicklung der zentraljavanischen Gamelan-Musik im 20. Jahrhundert (Perlman 2004).

II. Wandlungsprozesse im Jazz unter dem Einfluss nicht-westlicher Musiken

Im Folgenden wollen wir nun der Frage nachgehen, ob es im Jazz hinsichtlich dieser drei Aspekte unter dem Einfluss nicht-westlicher Musiken einen Wandlungsprozess gegeben hat.

1) Einstellung zu und Umgang mit Musik

Es bietet sich an, mit diesem oben zuletzt genannten Punkt zu beginnen, da er sehr schnell abgehandelt werden kann. Veränderungen in der Haltung von Jazzmusikern zu ihrer Musik sind nämlich wohl eher auf westliche Einflüsse zurückzuführen, so dass sich detaillierte Erörterungen erübrigen. Hier wären vor allem die abendländische Popular- und Kunstmusik zu nennen, ohne hier darauf eingehen zu wollen, welcher dieser Sphären der Jazz selbst – oder zumindest bestimmte historisch-stilistische Teilbereiche desselben – zuzuordnen sein könnte. Wurde in den ersten Jahrzehnten seiner Entwicklung Jazz zumeist als Hintergrund- oder auch Tanzmusik gespielt,² kam es mit dem Aufkommen des sog. modernen Jazz ab dem Bebop zu einer deutlichen Betonung konzertanter Aufführungen, bei denen nun das Hören der Musik stärker im Mittelpunkt stand. Es hat wiederum etliche Jahre gebraucht, bis einige Musiker – des nunmehr etwas elitären Images ihrer Musik und damit verbunden vergleichsweise geringer Verkaufszahlen ihrer Tonträger müde – sich offen der damals aktuellen US-Popmusik zuwandten. Durch diese Öffnung zu tanzbarer Musik, die ein wesentlich breiteres Publikum ansprach, wurde nun plötzlich ein enormer Umsatz erzielt. Ein Paradebeispiel ist Herbie Hancock's Schallplatte *Head Hunters* von 1974, die zu einer der bestverkauften Jazzplatten aller Zeiten wurde (Feld 1996: 4) – wobei höchstens von einigen Puristen die Frage aufgeworfen wurde, ob das überhaupt noch Jazz sei. Ebenfalls wichtige Anstöße für [142] die Frage der Einstellung zu und des Umgangs mit Musik kamen aus der zum Teil intensiven Beschäftigung mancher Jazzmusiker mit „seriöser Kunstmusik“, also dem, was wir als abendländische artifizielle Musik kennen. Hinzuweisen wäre hier beispielsweise auf Gruppen wie das Modern Jazz Quartet und generell auf den sog. Third Stream, der sich durch seinen Bezug auf einschlägige Kompositions- und Orchestrierungsprinzipien ausgezeichnet hat. Dagegen bleiben nicht-westliche Einflüsse auf oberflächliche Erscheinungen beschränkt.

² Ausnahmen wie manche eher als „klassische“ Kompositionen konzipierte Orchesterwerke Duke Ellingtons bestätigen die Regel.

Obwohl sich einige Jazzmusiker etwa in den 1960er Jahren u. a. mit dem Islam und verschiedenen asiatischen Religionen beschäftigt haben (Solothurnmann 1997), bleiben Anklänge etwa an die Auffassung, Musik könne ein spirituelles Medium nach dem Vorbild mancher Glaubensvorstellungen in asiatischen Ländern sein (z. B. im Buddhismus als rituelle Musik oder Hilfe zur meditativen Versenkung), für den Jazz wohl weitgehend auf der Ebene von Anspielungen in den Titeln einiger Stücke (z. B. John Coltranes *Om*, 1965). Solche Verweise auf „exotische“ Welten waren eine Zeit lang offensichtlich sehr en vogue, wie man am Beispiel Pharoah Sanders sehen kann, der sich auf dem Cover seiner Platte *Karma* (!) in einer Yoga-ähnlichen Meditationshaltung abbilden ließ und auf *Tauhid* den Bogen in den Titeln der Stücke von Ägypten über Japan bis zur Venus spannte. Das klingt sehr nach Exotismus und lässt substantielle Beeinflussungen nicht erkennen.³

2) Instrumente

Die materielle Kultur einer Gesellschaft ist im Zusammenhang mit der Untersuchung der Auswirkungen des Kontakts verschiedener Kulturen ein sehr handfestes Terrain, das harte, nachprüfbare Fakten für die Beeinflussung und für Übernahmen liefern kann, und zwar in Form physischer Objekte, hier: Musikinstrumente. Vergleichsweise häufig ist im neueren Jazz der Einsatz diverser Perkussionsinstrumente aus nicht-westlichen Ländern, die aber durchweg so eingesetzt werden, dass der Jazz-Kontext nicht sonderlich tangiert wird. Dies gilt oft auch für andere Instrumententypen. Ein besonders anschauliches Beispiel stellt Miles Davis' Platte *Get Up With It* aus dem Jahr 1974 dar. Hier wirken ein indischer *tablā*- und ein *sitār*-Spieler mit, beide Instrumente (ein Trommelpaar und eine Langhalslaute) zählen zu den wichtigsten der nordindischen Kunstmusik. Auf den entsprechenden Stücken sind die indischen Gastmusiker aber bezeichnenderweise kaum oder gar nicht zu hören sind (vgl. die Titel „Rated X“ und „Billy Preston“).

Dagegen gibt es allerdings durchaus auch Beispiele für eine intensive Beschäftigung von Jazzmusikern mit fremden Instrumenten, die sie selbst spielen gelernt haben. Charlie Mariano beispielsweise hat in Südindien das Spiel des aus der dortigen Tempelmusik stammenden Doppelrohrblattinstruments (Oboe) *nāgasvaram* erlernt und es u. a. im Ensemble von Eberhard Weber eingesetzt (vgl. seine Mitwirkung auf Webers CD *Yellow Fields*, 1976). Der Posaunist Steve Turre ist durch seine Verwendung einer Muscheltrompete (auch Muschelhorn genannt) hervorgetreten, die er nicht als Effekt einsetzt, sondern als gleichberechtigtes Instrument, auf dem er sogar Soli spielt – zu hören z. B. auf seiner CD *Rhythm Within* (1995).

Solche „exotischen“ Instrumente bleiben jedoch das individuelle Markenzeichen einzelner Musiker, vergleichbar dem Einsatz einer Melodica bei Jack DeJohnette (z. B. auf seiner [143]

³ In der afroamerikanischen Populärmusik findet sich diese Neigung zum Exotismus übrigens ebenfalls, man denke nur an die Covergestaltung und Texte der Gruppe Earth, Wind & Fire.

LP *The DeJohnette Complex*, 1968). Und typischerweise haben sich – anders als etwa im Fall des vorher im modernen Jazz unbedeutenden Sopransaxophons, das dort erst ab 1961 durch John Coltrane (vgl. Cole 1976) und teilweise Steve Lacy durchgesetzt wurde – keine Nachahmer für den Einsatz von *nāgasvaram* oder Muscheltrumpete als Jazzinstrumente gefunden.

Einen Sonderfall stellt die Gruppe *Oregon* dar, in der Colin Walcott, der Schüler berühmter nordindischer Musiker gewesen ist, verschiedene einschlägige Instrumente gespielt hat. Sie ist insofern als Sonderfall anzusehen, als das Resultat tatsächlich hybrid ist und sich nicht ohne weiteres unter „Jazz“ subsumieren lässt. Dies liegt aber sicherlich nicht zuletzt auch daran, dass der musikalische Hintergrund der Mitglieder ursprünglich überwiegend im Bereich zeitgenössischer westlicher Musik lag. Walcott hat u. a. *sitār* bei Ravi Shankar, vor allem aber bei dessen damaligem *tablā*-Spieler Alla Rakha Trommel spielen gelernt (vgl. dazu Pfeleiderer 1998: 235), so dass man durchaus einen substantiellen indischen Einfluss auf die Gruppe erwarten könnte. Es ist deshalb bezeichnend, dass zwar gelegentlich indische Saiteninstrumente wie *sitār* und *esrāj* verwendet werden, jedoch nicht als zentrale Melodieinstrumente und ohnehin nur als klangliche Alternative zu einer Gitarre – von indischer Melodik ist nichts zu hören. Dagegen lässt sich ein Perkussionsinstrument wie die *tablā* offensichtlich leichter in das Ensemble integrieren, da die Differenz zur Spielweise dieses Instruments in seinem ursprünglichen Kontext nicht so deutlich hervortritt wie bei einem Melodieinstrument. Zum Vergleich bieten sich die Stücke „The Silence of a Candle“ und „North Star“ von der Platte *Music of Another Present Era* (1973) an. Bei ersterem hört man eine *sitār* im Kontext von Englisch Horn, Kontrabass und zwölfsaitiger Gitarre, bei letzterem eine *tablā* neben Oboe, Piano, Gitarre und Bass.

3) Musikalische Strukturen

Beginnen wollen wir mit temporalen Aspekten der musikalischen Gestaltung, also Rhythmen und Metren. Seit Dave Brubeck und seiner LP *Time Out* (1959), auf der sich Stücke im 5/4- und 9/8-Takt finden, sowie Don Ellis und seinen Experimenten mit 9er-, 19er- und anderen für Jazzler in den 1960er Jahren kuriosen Metren hatten ungerade Taktarten Eingang in den Jazz gefunden (vgl. dazu Pfeleiderer 1998: 124ff.), aber erst im Rockjazz, also etwa ab den 1970er Jahren, wurden sie vergleichsweise häufig verwendet. Als ein Beispiel unter vielen sei hier Herbie Hancock's „Hidden Shadows“ von der Platte *Sextant* (1973) genannt, das auf $6 + 5 + 3 + 5 = 19/8$ beruht. Natürlich kann man sich fragen, woher die Anregungen dafür stammten. Die wesentlichen Impulse scheinen ursprünglich aus dem östlichen Mittelmeerraum zu kommen. Als *Time Out* eingespielt wurde, hatte Brubeck erst kurz zuvor eine Asientournee absolviert, die ihn unter anderem nach Istanbul geführt hatte. Auch Ellis, der später bei einem indischen Trommler studierte, gibt als Inspiration ein türkisches Stück mit einem 9er-Metrum an, das ihm von dem türkisch-stämmigen Produzenten Arif Mardin vorgelegt wor-

den war (Pfleiderer 1989: 125f.). Was Musik aus der Balkan-Region betrifft, kamen aber sicher auch Anregungen über den Umweg abendländischer Komponisten wie Béla Bartók, dessen Werke, in denen er einschlägige Metren verwendet, mit der abendländischen Tradition vertrauten Jazzmusikern wie Brubeck bekannt gewesen sein dürften.

Im metrischen Bereich liegt aus meiner Sicht einer der wenigen nachhaltigen Einflüsse nicht-westlicher Musiken auf den Jazz vor. Dies gilt nun nicht etwa nur für Jazz, der offen mit Anklängen an fremde Musik arbeitet wie das Stück „South Indian Line“ des United Jazz & Rock Ensemble (von der Platte *Live im Schützenhaus*, 1977), wo Charlie Mariano die bereits oben erwähnte *nāgasvaram*-Oboe spielt und das auf $5 + 5 + 4 + 4 + 6 = 24/8$ aufge[144]baut ist. Inzwischen – und sicherlich auch auf Grund der Tatsache, dass sie während der Blütezeit des Rockjazz zu einem gängigen Element im Inventar der Gestaltungsmöglichkeiten geworden sind – ist das Spiel über ungerade bzw. additive Metren längst auch in den zeitgenössischen Mainstream eingedrungen. Auf Dave Hollands CD *Not For Nothin'* (2001) beispielsweise finden sich unter insgesamt neun Tracks immerhin sechs einschlägige Beispiele, darunter zweimal $11/4$ (bzw. wechselnd zu $13/4$) und je einmal $5/4$, $7/4$, $9/4$ und $15/4$.

Anders sieht es dagegen im Bereich tonaler Aspekte wie Skalen und Melodik aus. Ein entscheidender Grund scheint mir darin zu bestehen, dass es fundamentale Unterschiede zwischen der Art und Weise gibt, wie im modernen – namentlich dem so genannten modalen – Jazz im Gegensatz zu anderen Musikkulturen der Welt, die ebenfalls mit „modalen Melodiekonzepten“ arbeiten (Simon et al. 1997), mit Skalen umgegangen wird. Als einschlägige Beispiele wären hier unter anderem *rāga* in der Hindustani- und der karnatischen Musik (also der nord- bzw. südindischen Kunstmusik), *pathet* in der zentraljavanischen sowie *maqām* in der arabischen Musik zu nennen. Ungeachtet zweifellos existierender individueller Besonderheiten dieser Traditionen lässt sich doch ein gemeinsamer Kern von Merkmalen herauschälen, die dafür verantwortlich sind, dass eine Kombination mit jazzbasiertem Spiel nicht ohne weiteres möglich ist, ohne zentrale Charakteristika des eigenen Idioms aufzugeben.

Neben der spezifischen Hierarchie innerhalb des Tonvorrats (im Jazz z. B. *avoid notes*), die man auch in modalen Konzepten nicht-westlicher Kulturen findet und die u. a. einen Modus vom anderen unterscheiden, gibt es z. B. bei einem *rāga* weitere Eigenschaften, die deutlich über die vergleichsweise geringen Restriktionen hinausgehen, die im Jazz für den Umgang mit dem Skalenmaterial gelten. So kann bekanntlich ein Jazzmusiker, wenn er nicht bewusst „altmodisch“ oder „traditionell“ spielt, durch den Einsatz von *approach notes* oder gar das so genannte *outside*-Spielen (Levine 1996) selbst in einem tonal gebundenen Kontext (von Free Jazz ganz zu schweigen) praktisch sämtliche Töne der chromatischen Skala an fast jeder Stelle einer harmonischen Progression einsetzen. Davon kann bei der Realisierung eines *rāga* keine Rede sein. Hier sind für den jeweiligen *rāga* typische Melodiefiguren zu präsentieren, die nicht mit den diversen *licks* vergleichbar sind, die im Jazz zum Personalstil eines Musikers

gehören und auf vielfältige Weise und in verschiedenen Kontexten anwendbar sind (Owens 1974). Für einen *rāga* sind solche Figuren vielmehr integraler Bestandteil des jeweiligen Melodiemodells. Dieses soll in Klang umgesetzt werden, ohne seinen spezifischen Charakter durch skalenfremde Töne oder auch nur unidiomatische Kombinationen im Prinzip möglicher Töne zu verfremden oder gar ganz zu zerstören. Ein über eine Vorlage (Akkordprogression oder Modalskala) improvisierender Jazzmusiker arbeitet hier gänzlich anders (vgl. dazu auch Grupe 2004b: 231ff.). Interessant für unser Thema ist darüber hinaus die Tatsache, dass es in vielen Fällen „Familien“ verwandter *rāgas* gibt, die sich vom Tonvorrat kaum oder gar nicht unterscheiden und nur durch die *Verwendung* dieses Tonmaterials, durch ihre spezifischen Melodiefiguren und andere individuelle Merkmale der Gestaltung (z. B. Intonation einzelner Stufen, besondere Ornamente usw.) identifizierbar werden. Dies hier im Detail zu zeigen, würde zu weit führen, anschauliche Beispiele finden sich aber u. a. bei Kaufmann (1968), Moutal (1991) und Jairazbhoy (1995).

Ein weiterer, nicht zu unterschätzender Aspekt nicht-westlicher Auffassungen von Modalskalen liegt in dem weit verbreiteten Konzept einer Verknüpfung melodischer Gestalten mit außermusikalischen Assoziationen. Zentraljavanische *pathets* (Pickvance 2005: 52ff.) und indische *rāgas* sind in der Regel an bestimmte Tageszeiten gekoppelt, die nach indigener Auffassung dem melodischen Gehalt des jeweiligen Melodiemodells oder Modus besonders [145] entsprechen. Gerade in Nordindien gehen solche Verknüpfungen oft noch wesentlich weiter und können sich auf Gefühlsgehalte, menschliche Charaktereigenschaften, Jahreszeiten und anderes beziehen (Jairazbhoy 1995, Meer 1980).

Da ein solch restriktiver Umgang mit der Melodiebildung Jazzmusikern fremd ist und von Personen, die nicht innerhalb einer solchen Tradition musikalisch sozialisiert sind, auch nicht so leicht umzusetzen ist wie das Spielen einer ungeraden Taktart, bietet sich als nahe liegende Lösung für ernsthafte Versuche, zu einem musikalischen Dialog zu kommen, eine Kooperation von Jazzmusikern mit Musikern aus den betreffenden Musikkulturen an.

III. Zusammenspiel von Jazzmusikern mit Musikern aus anderen Traditionen und Stilen

1) Westliche Populärmusik – Tango – Flamenco

Die Zusammenarbeit von Jazzmusikern mit Musikern aus anderen Stilrichtungen funktioniert, sofern es sich um westliche Populärmusikstile handelt, aus der Sicht der Beteiligten offensichtlich so gut, dass es häufige Praxis ist, avancierte Pop-Musik mit Jazzmusikern zu ‚würzen‘. Exemplarisch seien hier nur drei – aus meiner subjektiven Sicht – besonders spektakuläre Einspielungen genannt. Die Liste ließe sich quasi beliebig fortsetzen: Wayne Shorter auf der Steely Dan-CD *Aja* (1977), Michael und Randy Brecker zusammen mit Frank Zappa (*In*

New York, 1977) sowie Kenny Kirkland, Branford Marsalis und andere bei Stings *Bring on the Night*-Projekt (1986).

Dagegen ist schon die Verbindung von Jazz und Tango wie bei der Mitwirkung Gary Burtons im Ensemble Astor Piazzollas bei einem Auftritt in Montreux 1986 eher als ein einmaliges Projekt anzusehen – trotz der gelegentlich geäußerten Meinung, es gäbe einen beträchtlichen Jazz-Einfluss bei Piazzolla (vgl. dazu Feldmann-Bürgers 1996). Schon beim ersten Stück des Mitschnitts dieses Konzerts (CD Piazzolla & Burton 1987) wird meiner Meinung nach vor allem zweierlei deutlich: erstens, dass Astor Piazzolla dem modernen Jazz gegenüber zweifellos aufgeschlossen ist und dass – zweitens – das Spiel Gary Burtons zeigt, wie flexibel gute Jazzmusiker in einem musikalisch ungewohnten Umfeld agieren können. Letztlich kommt man aber nicht zu einer Fusion oder Synthese: Beide Idiome koexistieren – hier mit einem deutlichen Übergewicht zum Tango Nuevo –, bleiben sich aber eher fremd.

Relativ problemlos funktioniert dagegen die im Jazz übliche Praxis, sich hinsichtlich thematischer Vorlagen überall zu bedienen – eben auch beim Tango, wie Gato Barbieri mit dem Tango-Klassiker „Mi Buenos Aires querido“ von Carlos Gardel überzeugend demonstriert hat (CD *El Pampero*, 1971). Was ebenfalls recht gut zusammen zu passen scheint, ist die Kombination von Jazz und Flamenco. Ein unter dem Titel *Jazzpaña* durchgeführtes Projekt, das unter der Leitung Vince Mendozas und Arif Mardins spanische Musiker, die WDR Big Band und amerikanische Gäste wie Michael Brecker u. a. zusammenführte, setzt frühere einschlägige Versuche z. B. von Miles Davis und Gil Evans mit dem Ziel fort, die spanische Seite mehr als gleichberechtigten Partner der Jazzer fungieren zu lassen. In Spanien gibt es inzwischen eine ganze Reihe von Musikern, die sich in beidem, Flamenco und Jazz, auskennen (Hörempfehlung: „Soy Gitano“ von der CD *Jazzpaña*, Mendoza & Mardin, 1993, mit einem Solo des Tenorsaxophonisten Jorge Pardo) und an der Entwicklung eines modernen, im Flamenco verwurzelten Idioms (Nuevo Flamenco) mitgewirkt haben, das teilweise recht erfolgreich ist. Das (vorläufige) Ergebnis ist ein populärer Stil, der viele Affinitäten zu Jazz-naher US-Populärmusik (wie Funk) aufweist. Hier wäre besonders die Gruppe Ketama zu [146] nennen (CD *KonFusión*, 1998). Grundlage für diese Synthese von Flamenco und US-Vorbildern ist ein Modernisierungsprozess (Bruno Nettl, s. o.), der unter dem Stichwort *jovenes flamencos* („junge Flamenco-Musiker“) schon den Flamenco selbst deutlich verändert hat – u. a. hinsichtlich der Instrumentierung (E-Bass etc.). Dokumentiert ist dies beispielsweise auf der CD *The Best Jovenes Flamencos* (Various Artists 1994).

2) Afrika und Asien

Wenn wir uns jetzt der Zusammenarbeit mit Musikern aus Afrika und Asien zuwenden, so tritt generell deren *Projektcharakter* deutlich zu Tage. Damit ist der Umstand gemeint, dass die Art und Weise, wie bzw. ob die Vertreter der verschiedenen Musiktraditionen überhaupt

auf einen gemeinsamen Nenner kommen können, jeweils von Fall zu Fall auszuloten und meist auch viel stärker an die individuellen Musikerpersönlichkeiten gebunden ist, als dies bei quasi „festem Terrain“ wie etwa dem Latin Jazz der Fall ist, wo man bereits auf eine mehrere Jahrzehnte andauernde Entwicklung mit einem Grundkonsens über gültige Gestaltungsweisen rekurren kann (vgl. Washburne 1999). Besonders zu nennen ist in diesem Zusammenhang der damalige Jazzredakteur beim Südwestfunk, Joachim Ernst Berendt, der unter dem Motto *Jazz Meets the World* zahlreiche Konzerte und Schallplattenproduktionen initiierte (vgl. dazu Pfeleiderer 1998: 74ff.). Dazu zählt u. a. George Gruntz' so genannte *Maghreb Cantata* (auf der LP *Noon in Tunisia*, 1967), bei der tunesische Beduinenmusiker auf traditionellen Instrumenten wie Flöte, Dudelsack und Trommeln mit Jazzmusikern wie Jean-Luc Ponty, Sahib Shihab, Eberhard Weber und Daniel Humair zusammen musizierten. Trotz offenkundig guten Willens aller Beteiligten blieb das Ergebnis zwiespältig, Pfeleiderer charakterisiert es sicherlich zu Recht als „musikalische Collage“ (Pfeleiderer 1998: 78). Die Beteiligten spielen bei solchen Projekten oft nebeneinander her bzw. können ihre jeweiligen Stärken kaum zur Geltung bringen. Gelegentlich sind sie auch einfach nur eine zusätzliche Klangfarbe im Gesamtbild wie im Fall des *kora*-(Stegharfen-)Spielers Foday Musa Suso, der als Gastmusiker auf Herbie Hancocks CD *Sound-System* (1984) zu hören ist. Immerhin ist Suso – anders als die beiden indischen Musiker, die auf Miles Davis' *Get Up With It* (1974, siehe dazu oben) mitwirkten – tatsächlich deutlich zu hören.

Typisch dürfte sein, dass im Zusammenhang mit Kooperationsprojekten immer wieder indische Kunstmusik eine zentrale Rolle spielt. Denn speziell die aus Nordindien gilt als diejenige Musik auf der Welt, die hinsichtlich ihrer improvisatorischen Möglichkeiten am ehesten mit Jazz vergleichbar sei (vgl. Grupe 2004b: 234). Wenn man jedoch bedenkt, was oben über die divergierenden Auffassungen im Umgang mit Modalskalen und Melodiebildung gesagt wurde, dürfte man von vornherein skeptisch sein, ob überhaupt wirklich befriedigende Resultate zu erwarten sein können. Betrachten wir als Beispiel den Altsaxophonisten John Handy, der gemeinsam mit dem nordindischen *sarod*-(Lauten)-Spieler Ali Akbar Khan sowie Zakir Hussain (*tablā*) ein Stück namens „Ganesha's Jubilee Dance“ (auf der LP *Karuna Supreme*, 1976) eingespielt hat. Den *liner notes* zufolge basiert es auf dem *Rāga Jhīñjhoṭī*.⁴ Dabei handelt es sich um einen Abend-*rāga* mit G-Modus, bei dem der Ton *e* (wenn man *c* als Grundton ansetzt, also bei C-mixolydisch) zwar wichtig ist, jedoch bei Melodielinien mit aufsteigendem Duktus übersprungen, d. h. ausgelassen, wird. Solche Vorgaben sind typisch für die Melodiebildung eines *rāga*. Bei *Jhīñjhoṭī* kommt noch hinzu, dass bestimm[147]te Stufen der Skala nur auf Umwegen (*vākrā*), also nicht durch lineares, stufenweises Fortschreiten der Melodie erreicht werden dürfen. Ein Hörbeispiel zu diesem *rāga* mit instruktiven Angaben im Beiheft findet sich z. B. auf einer CD des *sitār*-Spielers Budhaditya Mukherjee (1990, *liner notes* von Martin Clayton). Darüber hinaus ist auch Joep Bors *Raga Guide*

⁴ Manchmal auch *Jhīñjoṭī* geschrieben.

(1999) zu empfehlen, der neben einer übersichtlichen Einführung in die theoretischen Grundlagen eine kommentierte Kurzfassung des *Rāga Jhīñjhoṭī* enthält.

Bei Handy und Akbar Khan folgt der formale Aufbau einem Jazz-Standard, hier mit AABBAA-Thema und anschließenden Soli. Der für die klassische indische Musik typische nicht-metrisierte Anfangsteil, in dem die melodischen Besonderheiten des *rāga* vorgestellt werden, fehlt und in seinem Solo hält sich Handy nicht an die speziellen Melodiefiguren, die den *Rāga Jhīñjhoṭī* ausmachen. Obwohl beispielsweise wie oben erwähnt das *e* im Aufstieg übersprungen werden sollte, verwendet Handy es gleich zu Beginn seines Solos in einer aufsteigenden Linie (*d – e – f – c'*). Der *rāga* wird folglich nicht in einer für Kenner der Hindustani-Musik angemessenen Weise präsentiert, so dass die Performance für diese Art von Publikum eher uninteressant sein dürfte. Andererseits kann der Jazz-Solist seine improvisatorischen Möglichkeiten hier kaum ausschöpfen, obwohl er sich nach Hindustani-Maßstäben gemessen bereits zu weitgehende Freiheiten erlaubt, so dass es auch für Jazz-Fans nur eine halbe Sache ist. Die oben geäußerte anfängliche Skepsis war offenbar berechtigt.

Weitere Beispiele für „Weltmusik“ im Sinne einer Kombination von Musikern aus mehreren verschiedenen Kulturen lassen sich leicht finden. Typisch dürfte sein, dass praktisch immer Jazzmusiker beteiligt sind. Aber sei es nun eine CD wie *Madar* (1994), wo der Saxophonist Jan Garbarek auf den arabischen *ud*-(Lauten)-Spieler Anouar Brahem und den nordindischen *tablā*-Virtuosen Shaukat Hussain trifft, oder Joe Zawinuls CD *My People* (1996) mit Musikern aus Westafrika, Indien, Lateinamerika, Zentralasien und Österreich: Keines dieser Projekte, von denen es seit den 1970er Jahren eine ganze Reihe gab, hat nachhaltige Folgen in der Weise gezeitigt, dass es zur Herausbildung eines eigenen Stils gekommen wäre – es sei denn, man betrachtete das Interesse am Zusammenspiel bereits als stilbildend. Wie bereits oben gesagt, ist das Ergebnis solcher Zusammentreffen in besonderem Maße von den individuellen Musikerpersönlichkeiten abhängig und kann stilistisch weit auseinander liegen. Grundsätzlich stellt sich hier immer die Frage, auf wessen musikalischem Terrain man sich letztlich bewegt und wer folglich die Kriterien bestimmt, nach denen das Gelingen des Vorhabens beurteilt werden kann. Nicht zuletzt ist dies abhängig davon, welches Publikum man eigentlich erreicht. In diesem Zusammenhang dürfte symptomatisch sein, was George Gruntz über sein *Noon in Tunisia*-Projekt berichtet hat:

„Was wir machten war und blieb *Jazz*. Die rhythmische Basis war eindeutig tunesisch; aber das melodische Mittelfeld führte die Musik in den Jazz hinüber. – Bei Besuchen in Tunesien sollte später klar werden, dass das Publikum allerdings mit genau der Musik, wie wir sie in *Noon in Tunisia* aufnahmen, nichts anzufangen wusste“ (Gruntz, zit. nach Pfeleiderer 1998: 78).

Dies scheint mir auch auf die o. g. Einspielungen Garbareks und vor allem Zawinuls zuzutreffen. Insofern ist verständlich, warum Mark Slobin – um auf die Überlegungen zu Beginn dieses Beitrags zurückzukommen – den Begriff der transregionalen Musik eingeführt hat: ein sehr viel bescheidenerer – und wohl auch realistischerer – Anspruch als er mit der Bezeichnung „Weltmusik“ verbunden ist. Gerade bei scheinbar multikulturell anmutenden Besetzungen mit Mitwirkenden aus fast allen Kontinenten wie bei Zawinul darf man [148] nicht übersehen, dass die meisten der Beteiligten letztlich Jazz spielen – egal aus welchem Land sie stammen.

Fälle wirklich hybrider Musik, die über ein einzelnes Plattenprojekt oder eine Tournee hinausgehen, sind im Übrigen nach wie vor seltene Ausnahmen. Ansätze finden sich z. B. bei dem Flötisten Paul Horn sowie den Gruppen Oregon (s. o.) und Codona (bestehend aus Colin Walcott, Don Cherry und Nana Vasconcelos), die ebenso wie Cherry selbst bei Pfeleiderer (1998) ausführlich diskutiert worden ist. Fast immer ist in irgendeiner Weise indische Kunstmusik mit im Spiel. In diesem Zusammenhang ist nun besonders auf einen Musiker hinzuweisen, der die oben geäußerte Ansicht, es gehe dabei primär um das individuelle Schaffen einzelner Musikerpersönlichkeiten, prototypisch zu bestätigen scheint: Der Gitarrist John McLaughlin (s. dazu Dannullis 1992) hat es wie wohl kaum ein Zweiter geschafft, einerseits als Jazzmusiker stilbildend zu wirken (zunächst vor allem durch seine Rockjazz-Gruppe Mahavishnu Orchestra, die eine ganze Generation junger Musiker geprägt hat) und zugleich durch intensive eigene Beschäftigung mit Spielprinzipien indischer Kunstmusik im Verlauf seiner musikalischen Biographie zu einem neuen musikalischen Idiom zu finden, das unter Mitwirkung namhafter nicht-westlicher – hier indischer – Musiker die Grenzen zwischen Jazz und indischer Kunstmusik aufhebt. Das Ergebnis, wie es sich beispielsweise auf Platten der Gruppe Shakti präsentiert (z. B. auf *Shakti with John McLaughlin*, 1976), ist nicht mehr eindeutig nur einem dieser beiden Idiome zuzuordnen. Es finden sich Gestaltungsweisen aus beiden Bereichen (vgl. dazu Pfeleiderer 1998: 157ff.), die nicht nur unverbunden nebeneinander stehen, sondern häufig auf kreative Weise fusioniert werden (vgl. Dannullis 1992: 62; konkrete Beispiele S. 65 und 70ff.), und insofern ist das Resultat tatsächlich als hybrid zu bezeichnen.

Bereits auf einer seiner frühen Schallplatten, *My Goals Beyond* (1970), ist McLaughlins Hinwendung zu Indien unverkennbar. Im Stück „Peace Two“ hört man über dem Bordun einer *tambūrā*-Langhalslaute ein nicht-metrisiertes Thema, gespielt von Sopransaxophon und Violine, die Gitarre ist durch einen *sitār*-ähnlichen Klang verfremdet, als rhythmisches Begleitinstrument kommt eine *tablā* zum Einsatz. Im Verlauf seines musikalischen Werdegangs hat sich seine Kenntnis indischer Musik allerdings noch beträchtlich vertieft – zumindest hat sie deutlicher hörbare Wirkungen auf sein Schaffen. So spielte McLaughlin 1984, nachdem er seinen Namenszusatz „Mahavishnu“ längst wieder aufgegeben hatte, eine LP gleichen Namens ein, auf der neben Zakir Hussain (*tablā*), der bereits bei Shakti dabei war, der heute

wohl bedeutendste Flötist der Hindustani-Musik, Hariprasad Chaurasia, zu hören ist (*When Blue Turns Gold*).⁵ Wie sehr McLaughlin sein eigenes Gitarrenspiel an solche Vorbilder anzulehnen vermag – es also quasi „indisiert“ –, zeigt sich z. B. im Stück „Nostalgia“, wo er mittels seiner Gitarre einen Synthesizer mit flötenähnlichem Sound im „indischen Stil“ spielt, also mit Anklängen an die charakteristische Linienführung, Ornamentierung und Intonation, jedoch eingebettet in einen Rockjazz- oder *Fusion*-Kontext. Ein solches Konzept der Verbindung indischer Musik mit Rockjazz hat tatsächlich einige Nachahmer gefunden, darunter z. B. die schwedische Gruppe Mynta (CD *Teabreak*, 2004).

Überhaupt mögen die Rockjazz-Erfahrungen, über die viele moderne Jazzmusiker mindestens passiv als Hörer, in vielen Fällen aber auch aktiv verfügen, auch ein Grund dafür sein, warum im Gegensatz zu älteren Kontaktprodukten, bei denen die swingend phrasierenden [149] Jazzer in krassem Kontrast zu den nicht-swingenden anderen Musikern (z. B. aus Indien) musizierten, neuere Kooperationen davon profitieren, dass ein Jazzmusiker längst nicht mehr auf eine swingende Spielweise festgelegt ist. Natürlich gab es so etwas schon im Latin Jazz und im Bossa Nova mit ihren *even eighths*, aber gerade die verschiedenen „Fusionen“ im Umfeld des Rockjazz haben hier zweifellos einiges dazu beigetragen, die oft disparaten Elemente aus verschiedenen Kulturen und Traditionen stärker zu integrieren. John McLaughlin ist sicher ein Paradebeispiel dafür.

Fazit

Bei Crossover-Experimenten sind zunächst einmal verschiedene Konstellationen zu unterscheiden. Musiker mögen zwar aus verschiedenen Kulturen stammen, können aber dennoch im Rahmen eines gemeinsamen Stils spielen. Gerade Jazz umfasst heute eine breite Palette möglicher Spielweisen, in die sich viel Nicht-Westliches integrieren lässt, ohne den Jazz-Kontext zu sprengen. Ein anderer Fall besteht darin, dass Material aus verschiedenen Quellen in einem Ensemble kombiniert wird, ohne dass es aber zu einer Synthese oder Integration der Elemente käme. Man spielt nebeneinander her: einer Jazz auf einem Jazzinstrument, einer indisch klingend auf einem indischen Instrument usw. Auch diese Konstellation ist von einer tatsächlichen Synthese, einer Fusion, weit entfernt. Dabei gibt es in der bisherigen Entwicklung des Jazz durchaus Beispiele dafür, wie der Kontakt mit anderen Musikstilen nachhaltige Folgen haben kann, nämlich die Entstehung eigenständiger Idiome. Hier wären vor allem Latin Jazz und Rockjazz zu nennen. Beide liegen allerdings kulturell dem Jazz deutlich näher als die meiste Musik aus Afrika und Asien, sofern diese nicht selbst schon von westlichen Modellen geprägt ist wie in manchen Populärmusikformen. Was bleibt also bis dato für den Jazz vom Kontakt mit nicht-westlicher Musik?

⁵ Vgl. zu diesem Stück auch Dannullis 1992: 76f.

Weltmusik-Projekte – also solche, in denen Musiker mit unterschiedlichem musikkulturellem Hintergrund zusammenspielen – sind eher singuläre Phänomene mit einem relativ kleinen Einzugsbereich und bleiben soziokulturell vorwiegend an ein westliches Publikum gebunden, da man in der Regel mehr oder weniger im Rahmen dessen bleibt, was ein heutiges Jazz-Publikum (noch) akzeptabel findet.⁶ Damit ist gleichzeitig die Akzeptanz in den Herkunftsländern der anderen Beteiligten fraglich, denn die Ergebnisse von Adaption und Reinterpretation nicht-westlicher Musik durch westliche Musiker funktionieren in der Regel nur in eine Richtung, d. h. sie sind für das „Sprachspiel“ (im Sinne Wittgensteins)⁷ des Herkunftslands in der Regel nicht mehr verständlich und akzeptabel. Dort adaptiert man lieber auf eigene Weise gerade aktuelle Trends aus den westlichen Metropolen (wie z. B. HipHop im Senegal)⁸.

Einfluss nicht-westlicher Musik beschränkt sich im Jazz weitgehend auf das Experimentieren einzelner Musiker (z. B. das Spiel auf fremden Instrumenten oder gelegentliches Zusammenspiel mit Musikern aus anderen Stilen). Nach Pfeleiderer (1998: 79f.) zeigen die Musiker hier ihre Offenheit zum Dialog, dies hat aber keinen generellen Trend oder eigenständigen Stil hervorgebracht. Auf breiterer Ebene sind jedenfalls keine fremden Instrumente in den Jazz übernommen worden, allerdings stellen ungewöhnliche Metren heute ein selbstverständliches Stilmittel dar. Dagegen hat man melodische Praktiken (modale Systeme) aus nahe liegenden Gründen nicht adaptiert.

Hybride neue Formen sind auf wenige Einzelfälle beschränkt wie das stark durch Rockjazz geprägte Ensemble Shakti, das den intensiven Kontakt der beteiligten indischen Musiker mit westlicher Musik nutzen kann. Was die Publikumsresonanz betrifft, ist das Ergebnis dennoch zwiespältig. Zwar scheint das Ensemble laut Zakir Hussain einen gewissen Erfolg auch bei indischen Hörern gehabt zu haben (zit. bei Pfeleiderer 1998: 163), andererseits zumindest von Kennern der indischen klassischen Musik auch heftig kritisiert worden zu sein (laut George Gruntz, zit. bei Dannullis 1992: 63). Der Adressatenkreis ist demnach primär ein westliches Publikum, das mit den Spezifika indischer Kunstmusik nicht vertraut ist. Auf Resonanz im eigenen Land kann sich jedenfalls die junge Garde spanischer Flamenco-Musiker stützen, die mit ihrer stark vom Jazz beeinflussten Spielweise in Spanien durchaus ihr Publikum haben.

Mögliche Gründe für das weitgehende Ausbleiben von neuen, eigenständigen Idiomen mit deutlichem Jazz-Anteil oder gar einer generellen Wandlung im Mainstream des zeitgenössischen Jazz wären demnach folgende: Es fehlt ein soziales Umfeld, ein spezifisches Milieu, in dem der hypothetische Stil verankert wäre und praktiziert würde, wie es etwa in vielen Ländern der Welt für Tango und Latino-Musik – aber inzwischen in Ansätzen auch für klassische

⁶ Vgl. Mark Slobins Konzept der *visibility* einer Musik: „Weltmusik“ (im Sinne westlich geprägter Popmusik-Experimente) wäre wohl „regionale Musik“ in Slobins spezieller Definition (Slobin 1992).

⁷ Vgl. dazu de.wikipedia.org/wiki/Sprachspiel.

⁸ Vgl. dazu die CD-Kompilation *Africa Raps* (Various Artists 2001).

indische und indonesische Musik – existiert. Die ‚Weltmusik‘-Szene ist dagegen weitgehend der westlichen Populärmusik und deren Publikum zuzurechnen. Darüber hinaus weist der moderne Jazz spezifische strukturelle Merkmale auf, die an konkurrierende Systeme hohe Ansprüche stellen. Dazu zählen (a) die sehr große Gewichtung des Individuums, die sich darin äußert, dass der Personalstil höher als in anderen Idiomen gewertet wird; (b) die Bedeutung der Improvisation als zentrales Medium des musikalischen Ausdrucks bei – im kulturübergreifenden Vergleich gesehen – relativ geringen idiomatischen Einschränkungen; (c) einer äußerst flexiblen Besetzung des idiomatisch akzeptablen Ensembles; (d) einer offenen Haltung gegenüber Anleihen aus anderen Genres, darunter vor allem angloamerikanische und afroamerikanische Populärmusiken, abendländische Kunstmusik, aber eben teilweise auch nicht-westliche Musiken.

Eine „Weltmusik“ – neben einigen wenigen anderen – ist am ehesten noch der Jazz selbst, da er zumindest weit (jedoch keineswegs überall) auf der Welt verbreitet ist, also gehört und gespielt wird. Damit stellt er eine „transregionale“ Musik im Sinne Slobins mit globaler Ausstrahlung dar. Dabei gibt es sicherlich lokale Besonderheiten im Sinne einer leichten dialektalen Färbung des Idioms je nach Land oder Region, z. B. in Skandinavien anders als in Südafrika, aber es bleibt letztlich Jazz.

Literatur

Bor, Joep (Hg.)

1999 *The Raga Guide. A Survey of 74 Hindustani Ragas*. Nimbus Records & Rotterdam Conservatory of Music (mit 4 CDs).

Brenner, Helmut

2005 „Absorption und Adaption als Faktoren traditioneller Musik in Lateinamerika“. *Archiv für Musikwissenschaft* 62(1), S. 1-12.

Charry, Eric

2000 *Mande Music. Traditional and Modern Music of the Maninka and Mandinka of Western Africa*. Chicago: University of Chicago Press.

Cole, Bill

1976 *John Coltrane*. New York: Schirmer.

Dannullis, Alexander

1992 *Studien zur Musik John McLaughlins*. Diss. Universität Hamburg (gedruckt 1996).

Feld, Steven:

1996 „Pygmy Pop. A Genealogy of Schizophonic Mimesis“. *Yearbook for Traditional Music* 28, S. 1-35.

Feldmann-Bürgers, Johannes

1996 *Tango und Jazz. Kulturelle Wechselbeziehungen?*. Münster: Lit.

Grupe, Gerd

1990 *Kumina-Gesänge: Studien zur traditionellen afrojamaikanischen Musik*. Hamburg: Wagner.

1998 „Musik von Bantu-Immigranten auf Jamaika. Zur Auswirkung von Paradigmenwechseln auf die afroamerikanische Regionalforschung“, in Marianne Bröcker (Hg.): *Berichte aus dem ICTM-Nationalkomitee Deutschland VII. Musik und Region*, Bamberg: Universitätsbibliothek Bamberg, S. 173-182.

2004a „‘Frequently Asked Questions’ an einen Musikethnologen. Zu einigen Mythen über außereuropäische Musik“. Claudia Bullerjahn/Wolfgang Löffler (Hg.): *Musikermythen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*. Hildesheim: Olms, S. 95-123.

2004b *Die Kunst des mbira-Spiels (The Art of Mbira Playing). Harmonische Struktur und Patternbildung in der Lamellophonmusik der Shona in Zimbabwe*. Tutzing: Schneider.

Herskovits, Melville

1938 *Acculturation. The Study of Culture Contact*. Reprint 1958, Gloucester/Mass.: Smith.

Jairazbhoy, Nazir A.

1995 *The Rāgs of North Indian Music. Their Structure and Evolution*. 2. Aufl. Bombay: Popular Prakashan.

Kartomi, Margaret

1981 „The Processes and Results of Musical Culture Contact: A Discussion of Terminology and Concepts“. *Ethnomusicology* 25(2), S. 227-249.

Kaufmann, Walter

1968 *The Ragas of North India*. Bloomington: Indiana Univ. Press.

Kubik, Gerhard

1991 *Extensionen afrikanischer Kulturen in Brasilien*. Aachen: Alano.

Levine, Mark

1996 *Das Jazz Theorie Buch*. [Rottenburg/N.]: Advance Music.

Meer, Wim van der

1980 *Hindustani Music in the 20th Century*. The Hague: Nijhoff.

Merriam, Alan P.

1964 *The Anthropology of Music*. Evanston/Ill.: Northwestern University Press.

Mintz, Sydney Wilfred, und Richard Price

1976 *An Anthropological Approach to the Afro-American Past: A Caribbean Perspective*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.

Mitchell, Tony

2003 „'Doin' Damage in My Native Language': 'Glocal' Hip-Hop". *Bulgarian Musicology* 27(4), S. 110-123.

Moutal, Patrick

1991 *A Comparative Study of Selected Hindustani Raga-s Based on Contemporary Practice*. New Delhi: Munshiram Manoharlal.

Nettl, Bruno

1978 „Some Aspects of the History of World Music in the Twentieth Century: Questions, Problems, and Concepts". *Ethnomusicology* 22(1), S. 123-136.

1983 *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana [u. a.]: University of Illinois Press.

1986 „World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence". *Acta Musicologica* 58, S. 360-373.

Owens, Thomas

1974 *Charlie Parker's Techniques of Improvisation*. Ph. D. UCLA.

Perlman, Marc

2004 *Unplayed Melodies. Javanese Gamelan and the Genesis of Music Theory*. Berkeley: University of California Press.

Pfleiderer, Martin

1998 *Zwischen Exotismus und Weltmusik. Zur Rezeption asiatischer und afrikanischer Musik im Jazz der 60er und 70er Jahre*. Karben: Coda.

Pickvance, Richard

2005 *A Gamelan Manual. A Player's Guide to the Central Javanese Gamelan*. London: Jaman Mas Books.

Simon, Artur, et al.

1997 „Modale Melodiekonzepte". Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil Band 6. 2. Aufl., Kassel: Bärenreiter, Sp. 354-382.

Simpson, George Eaton

1978 *Black Religions in the New World*. New York: Columbia University Press.

Slobin, Mark

1992 „Micromusics of the West: a comparative approach". *Ethnomusicology* 36, S. 1-87.

Solothurnmann, Jürg

1997 „Jazz und ethnische Musik – Anknüpfungspunkte und Entwicklungen". Klaus Wolbert (Hg.), *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt: Häusser, S. 277-288.

Steingress, Gerhard (Hg.)

2002 *Songs of the Minotaur - Hybridity and Popular Music in the Era of Globalization. A Comparative Analysis of Rebetika, Tango, Rai, Flamenco, Sardana, and English Urban Folk*. Münster: Lit.

Washburne, Christopher John

1999 *Salsa in New York: A Musical Ethnography*. Ph. D. Columbia Univ. New York.

Tonträger

Barbieri, Gato

1971 *El Pampero*. BMG/RCA [CD-Reissue: BMG 74321313142, 1995].

Brubeck, Dave

1959 *Time Out*. Columbia CL 1397.

Coltrane, John

1965 *Om*. Impulse [CD-Reissue: MCAD-39118, o. J.].

Davis, Miles

1974 *Get Up With It*. [CD-Reissue: Coline CLCD 9.21155 S, 1991].

DeJohnette, Jack

1968 *The DeJohnette Complex*. [CD-Reissue: Milestone OJCCD 617-2, 1991].

Garbarek, Jan, Anouar Brahem und Ustad Shaukat Hussain

1994 *Madar*. ECM 1519.

Gruntz, George

1967 *Noon in Tunisia*. Saba 15 132 ST.

Hancock, Herbie

1973 *Sextant*. Columbia [CD-Reissue: Columbia CK 64983, 1998].

1984 *Sound-System*. CBS CDCBS 26062.

Handy, John, und Ali Akbar Khan

1976 *Karuna Supreme*. MPS DC 227 913.

Holland, Dave

2001 *Not For Nothin'*. ECM 1758.

Ketama

1998 *KonFusión*. Mercury/Polygram Ibérica 536 818-2.

- McLaughlin, [Mahavishnu] John
 1970 *My Goals Beyond*. Douglas Communications [CD-Reissue: Rykodisc/Vogue VG 651, 1987].
 1984 *Mahavishnu*. WEA 251 351-1.
- Mendoza, Vince, und Arif Mardin
 1993 *Jazzpaña*. Act 9212-2.
- Mukherjee, Budhaditya, und Anindo Chatterjee
 1990 *Rāg Rāmkalī / Rāg Jhiñjo* [I] Nimbus NI 5221.
- Mynta
 2004 *Teabreak*. Pläne 88903.
- Oregon
 1973 *Music of Another Present Era* [CD-Reissue: Vanguard VMD 79326-2, o. J.].
- Piazzolla, Astor, und Gary Burton
 1987 *The New Tango*. WEA 2292-55069-2.
- Sanders, Pharoah
 1967 *Tauhid*. Impulse/MCA [CD-Reissue: GRP 11292, 1993].
 1969 *Karma*. Impulse/MCA [CD-Reissue: GRP IMP 11532, 1995].
- Shakti with John McLaughlin
 1976 [ohne Titel]. CBS [CD-Reissue: Sony/Columbia COL 467905 2, 1991].
- Steely Dan
 1977 *Aja*. MCA [CD-Reissue: MCA 250 449-2 = MCAD 37214, 1984].
- Sting
 1986 *Bring on the Night*. A&M Records 396 705-2.
- Turre, Steve
 1995 *Rhythm Within*. Verve/Antilles 314 527 159-2.
- United Jazz & Rock Ensemble, The
 1977 *Live im Schützenhaus*. Mood 22666.
- [Various Artists]
 1994 *The Best Jovenes Flamencos*. Act/Emoción 9304-2.
 2001 *Africa Raps*. Trikont US-0294.
- Weber, Eberhard
 1976 *CD Yellow Fields*. ECM 1066.

Zappa, Frank

1977 *In New York*. Barking Pumpkin Records [CD Reissue: Zappa Records CDD ZAP 37, 1991].

Zawinul, Joe

1996 *My People*. Escapade/EFA Esc 03651-2.

Internetquellen

<http://de.wikipedia.org/wiki/Sprachspiel> (9. 2. 2006)

Summary

Starting out from the concept of acculturation (M. Herskovits), the modernization, westernization, and hybridization of musics have been important issues in ethnomusicological studies. Recently, new models of culture contact and change have been proposed, and especially Mark Slobin's notion of so-called micromusics – or rather local, regional, and transregional musics – have pointed to the importance of dealing with the geographic range of a particular musical idiom. Regarding music, cultural change under the influence of contact between different cultures may be observed in three areas. (1) Musical instruments and/or (2) structural features of music may be adopted and (3) changes in the attitudes toward music and how it is made use of may occur. These three aspects are explored in the paper with particular reference to the way how non-Western musics have or have not had a profound influence on jazz. The notion of jazz as an art music can hardly be attributed to the impact of non-Western models like Indian classical music and the turn to popular idioms on behalf of some jazz musicians does also not depend on developments outside Western societies. Although some "exotic" instruments are sometimes used by jazz musicians, their impact seems to be mostly negligible. While non-Western concepts of modal playing (as in music from India and some other countries) are obviously hard to reconcile with jazz, a considerable effect on jazz can be observed in the temporal domain, namely in the form of odd meters in jazz after about 1959, partly stemming from various "Oriental" musics of Turkey and the Arab world. Since acquiring a foreign musical style is not easily accomplished by jazz musicians themselves, there is a long history of collaboration between them and musicians from other cultures. Particularly the art music traditions of North and South India have often been employed here. However, apart from very rare exceptions these attempts have been confined to singular projects and have neither led to the emergence of a new (hybrid) style nor, on the whole, resulted in marked changes in jazz. The paper finally discusses some reasons for this development, tracing it to particular features of jazz which have made it one of the few true "world musics".