

Buchbesprechung II



SOEJIMA Teruto:
Nihon furī jazu shi

Tōkyō: Seidōsha 2002, 400 S.

N.B.: Die im Text erwähnten CDs sind über den japanischen Fachhandel und im weltweiten Versand bei Amazon Japan (www.amazon.co.jp) bzw. Improvised Company (www1.ttcn.ne.jp/~improvised.co) zu beziehen.

Abschied von den Vätern:

Zu Soejima Terutos Geschichte des japanischen Free Jazz

In kaum einer anderen Musikrichtung spielten und spielen Fragen der Authentizität und – oft damit verbunden – der Ethnizität eine ähnlich bedeutende Rolle wie im Jazz. Von seinen Anfängen bis nach dem Ende des Zweiten Weltkrieg war Jazz vor allem die Musik des schwarzen Amerika. Der oft behaupteten alle Sprach- und Kulturgrenzen überschreitenden Universalität dieser Musik standen immer auch Vorstellungen gegenüber, die (afro)amerikanischem Jazz eine privilegierte Authentizität zusprechen. Selbst heute gehören Versuche keineswegs der Vergangenheit an, den Jazz, oder bestimmte historisch gewachsene Ausprägungen des Jazz, als explizit afroamerikanische Kunstmusik festzulegen.

Wie stark diese Diskussion auch auf die Praxis der Musiker zurückwirkte, hat E. Taylor Atkins, Professor an der Northern Illinois University, in mehreren

Veröffentlichungen zum Jazz in Japan gezeigt. Bis in die Gegenwart waren japanische Jazz-Musiker von dem Bewußtsein bestimmt, daß afroamerikanische Musiker auf besondere Weise um das „Geheimnis“ des Jazz wußten. Verzweifelt bemühten sie sich deshalb, so „schwarz“ wie möglich zu spielen. Doch da so für sie größtmögliche Authentizität immer nur mit der größtmöglichen Annäherung an ein unerreichbares Ideal gleichzusetzen war, blieb ihnen nach ihrem eigenen Selbstverständnis volle Authentizität letztlich verwehrt.

Auch in Europa war bis in die 1960er Jahre die amerikanische Szene das unumstrittene Vorbild, dem Jazzmusiker nacheiferten. Und selbst die Revolution des Free Jazz – man denke an John Coltranes „Ascension“, Ornette Colemans „Free Jazz“ oder Cecil Taylors frühe Aufnahmen – nahm in den USA ihren Anfang. Doch die Musiker, die sich in Europa dem freien Spiel verschrieben hatten, gingen sehr bald ihre eigenen Wege und orientierten sich nicht länger an den USA. Vor allem die überragende Bedeutung, die nun der Improvisation – ob im Kollektiv oder solo – und damit dem individuellen Ausdruck beigemessen wurde, trug mit dazu bei, daß die Vorbilder nicht mehr als Anreger sein konnten. Als Ekkehard Jost Anfang der 1980er Jahre eine Untersuchung zur Entwicklung des europäischen Free Jazz publizierte, gab er ihr nicht zufällig den programmatischen Titel „Europas Jazz“; sah er doch im freien Spiel erstmals die Emanzipation eines europäischen Jazz verwirklicht, der nun zu sich selbst gekommen war. Eine vergleichbare Darstellung der Geschichte des Free Jazz in Japan lag bisher nicht vor. Die Frage, ob es auch einen „japanischen Jazz“ analog zu Josts „europäischem Jazz“ gab, beantwortet nun – zwanzig Jahre nach dem Erscheinen von Josts Standardwerk – Soejima Teruto in seinem Buch „Nihon furī jazu shi“ (*Geschichte des japanischen Free Jazz*). Auf vierhundert Seiten beschreibt Soejima in sieben Kapiteln die Entwicklung des freien Spiels in Japan von den Anfängen Mitte der 1960er Jahre, über die Hochzeit in den 1970ern, die postmoderne Auseinandersetzung mit Pop und ethnischer Musik in den 1980er und 1990er Jahren bis hin zur polystilistischen Unübersichtlichkeit der Gegenwart. Bereits aus dem langen Zeitraum, den Soejima behandelt, wird klar, daß er den Begriff „Free Jazz“ sehr weit fast. In Soejimas Verständnis beinhaltet der Begriff einerseits die Epoche der Revolution, in der die alte Ordnung zertrümmert wurde (Free Jazz im engeren Sinne), als auch die sich daran anschließende Entwicklung, die oft auch als Avantgarde-Jazz, *free music* etc. bezeichnet wird.

Im Japan der Nachkriegszeit war Jazz vor allem Tanz- und Unterhaltungsmusik. Für Musiker, die die eingefahrenen Wege verlassen und Neues wagen wollten, gab es kaum Auftrittsmöglichkeiten. Bis zu Beginn der 1960er Jahre konnten sie nur gelegentlich in Clubs auftreten, die sich ansonsten der Pflege anderer Musikrichtungen, wie des französischen Chansons oder der *country music*, verschrieben hatten. Dies änderte sich erst 1964 mit der Eröffnung der „Jazz

Gallery 8“ in einem Kellerraum an der Ginza. Sie mußte jedoch bald wieder schließen.

Mit der Gründung des heute noch (wenn auch inzwischen an anderer Adresse) existierenden „Pit Inn“ verlagerten sich die Aktivitäten nach Shinjuku. Hier hatten die Musiker erstmals ein Forum, das dem Modern Jazz vorbehalten war. Zunächst noch ohne zu wissen, daß sich in Europa und USA ähnliche Entwicklungen vollzogen, begannen junge Musiker mit musikalischen Experimenten, die sie immer weiter vom Mainstream wegführten.

Im Jahr 1969 stellte das „Pit Inn“ einen Nebenraum ausschließlich als Bühne für experimentellen Jazz zur Verfügung. In weniger als zwei Jahren bildete sich hier zwischen 1969 und 1971 die japanische Free Jazz Szene aus. Musiker wie Takayanagi Masayuki, Togashi Masahiko, Yamashita Yōsuke, Satō Masahiko und Yoshizawa Motoharu fanden zu einem Stil, der vor allem auf emotionale Intensität und Powerplay setzte; und mit Abe Kaoru trat ein Musiker in Erscheinung, den sein Charisma und seine unbändige musikalische Energie ebenso wie sein früher Tod rasch zur Legende machten.

Shinjuku war damals auf vielen Gebieten das kulturelle Zentrum Tokyos, nicht zuletzt im Bereich des Avantgarde-Theaters. Es ist daher nicht verwunderlich, daß bereits zu dieser Zeit Experimente mit der Integration von Theater und Jazz, angefangen von „Jazz und Lyrik“-Experimenten, eine wichtige Rolle spielten.

In der ersten Hälfte der 70er Jahre trat mit Sakata Akira, Umezu Kazutoki, Katayama Hiroaki, Kondō Toshinori und anderen die zweite Generation ins Rampenlicht. Unter dem Namen „Inspiration & Power“ fand das erste japanische Free Jazz-Festival statt. Die wichtigste Veränderung war jedoch die Internationalisierung der Szene: zahlreiche japanische Musiker machten sich auf nach Europa und in die USA, um dort Kontakte zu knüpfen und aufzutreten.

Gegen Ende der 70er Jahre verlagerten sich die Zentren des Free Jazz an die westlichen Ränder Tokyos. Die räumliche Marginalisierung ging einher mit der Entwicklung eines neuen Tons. Soejima spricht dabei in Anlehnung an den Begriff „Pop Art“ von der „Pop Avantgarde“. Hatte zu Anfang ein kompromißlos ernstes, am Ideal radikaler Authentizität orientiertes Energiespiel die musikalische Ästhetik dominiert, brachten nun Gruppen wie Umezus „Seikatsu kōjō iinkai dai kangengaku dan“ (*Orchester des Ausschusses zur Verbesserung des Lebens*) einen bis dahin nicht gekannten ironisch gebrochenen Ton in die Musik. Unter diesem Vorzeichen war es nun auch wieder möglich „konventionelle“ Sounds zu integrieren. Improvisation und Komposition wurden nicht länger als Gegensatz, sondern als komplementäre Elemente begriffen.

Dies war der erste Schritt in Richtung auf eine Überschreitung der Grenzen hin auch zu anderen musikalischen Gattungen. Einen Meilenstein bildete dabei das 1982 vom Goetheinstitut organisierte Panmusikfestival „Jazz vs. Neue Musik“, bei dem nicht nur zahlreiche Kontakte zur Neuen Musik Szene geschlossen,

sondern auch die zum europäischen Jazz erheblich vertieft wurden. Der Austausch zwischen japanischen, europäischen und amerikanischen Musikern funktionierte immer besser: japanische Musiker gastierten regelmäßig auf europäischen Festivals, Musiker aus Europa und den USA kamen immer häufiger nach Japan.

Einer von ihnen war John Zorn, der sich Mitte der 1980er Jahre längere Zeit in Japan aufhielt. Zorns Zusammenarbeit mit Musikern aus dem Bereich der Volksmusik trug mit dazu bei, daß die japanische Avantgarde-Szene sich für traditionelle Musik Japans und Asiens zu interessieren begann. Zeichen für diese Wendung nach Asien war die Gründung von Fujikawa Yoshiaki's „East Asia Orchestra“. Mit dem koreanischen Saxophonisten Kang Tae Hwang, dessen Spiel ebenso sehr in der Tradition des europäischen Free Jazz wie schamanistischer Musik aus Korea steht, sorgte schließlich erstmals ein Musiker aus dem asiatischen Ausland in der japanischen Szene für Furore.

Vor der neuen Unübersichtlichkeit, die spätestens seit den 1990er Jahren auch die japanische Szene charakterisiert, kapitulierte auch Soejima. Doch die zahlreichen Auftritte von Musikern wie Otomo Yoshihide, Uchihashi Kazuhisa oder der Bigband „Shibusa shirazu“ zeigen, daß experimenteller Jazz made in Japan international so präsent ist wie nie zuvor.

Obwohl immer wieder einzelne Zitate oder sogar Formulierungen erkennen lassen, wie tief die Vorstellung vom Jazz als afroamerikanischer Musik sitzt, Soejima macht deutlich, daß er – genau wie Jost in Europa – in der Abwendung von den amerikanischen Vorbildern ein grundlegendes Moment auch des japanischen Free Jazz erkennt. Der Frage, ob es darüber hinaus so etwas wie spezifisch japanische Merkmale und Eigenheiten gebe, geht er kaum nach. Vielmehr zeigt er, daß sich die Jazz-Avantgarde in Japan – abgesehen von den ersten Anfängen – nicht isoliert entwickelte, sondern in der fortwährenden Auseinandersetzung mit Musikern aus Amerika und vor allem Europa.

Soejimas Buch ist keine musikwissenschaftliche Abhandlung. Seine Darstellung lebt von seinen Erfahrungen, die er seit 1969 als Produzent und Publizist im Bereich der freien Musik gesammelt hat. Im Vordergrund steht die Schilderung des selbst Erlebten, die gelegentlich ins rein Anekdotische abgleitet; musikalische Analysen sind seine Sache nicht. Daß Soejima als Produzent und Publizist natürlich immer auch agierende Person war, findet bei ihm kaum Erwähnung. Der daraus sich notwendig ergebenden Perspektivität und mangelnden Distanz seiner Darstellung steht seine Vertrautheit mit seinem Gegenstand gegenüber. Der Tätigkeit als Produzent ist es wohl auch geschuldet, daß er (auf überzeugende Weise) Epochengrenzen an der Veränderung von Auftrittsmöglichkeiten bzw. -formen festmacht. Damit führt er musikalische Entwicklungen letztlich auf die Produktionsbedingungen zurück, ohne dies jedoch theoretisch zu vertiefen.

Der umfangliche Personenindex und die Bibliographie machen das Buch zu einem hilfreichen Kompendium. Bedauerlicherweise fehlt jedoch eine Diskographie der im Text erwähnten Aufnahmen.

Einen gewissen Ausgleich schafft hier das japanische Label Polystar. Kurz nach Erscheinen von Soejimas Buch begann es unter dem Titel „70 nendai Nihon no furī jazu wo kiku“ Wiederveröffentlichungen japanischer Free Jazz-Aufnahmen der 1970er und 80er Jahre auf den Markt zu bringen. Inzwischen sind in dieser Reihe dreißig CDs erschienen, jede im Pappschuber im Design der Original-LP. Zusammen mit den Wiederauflagen, die die Labels DIW und P.S.F. Records (vorwiegend Aufnahmen mit Abe Kaoru und Takayanagi Masayuki) herausgebracht haben, geben sie einen ausgezeichneten Überblick über eineinhalb Jahrzehnte japanische Free Jazz-Geschichte. Dabei sind viele dieser Aufnahmen nicht nur musikhistorisch interessant, sondern vermögen auch noch nach dreißig Jahren durch ihre lebendige Frische zu faszinieren.

Thomas Hackner

OAG

Herr
Univ
japanDas
inter
UnteDas
IshiyDure
Reic
Fort

Wa

Wo
Wi

Bit