

Musikalischer Futurismus im afro-amerikanischen Jazz am Beispiel dreier Stücke von Herbie Hancock

Theoretische Abschlussarbeit von Simon Roessler, Hamburg School of Music 2005

Übersicht:

1. Einleitung

2. Gegenstand

3. Methodik

4. Untersuchung:

4.1 Definition "Black Futurism"

4.2 soziokulturelle Rahmenbedingungen

4.3 biographische Daten H. Hancocks

4.4 Vorstellung der drei Titel und Alben

4.5 Vergleiche mit anderen Musikern und Gruppen

5. Auswertung

1. Einleitung:

Mitte der Neunziger Jahre begann mein Interesse für elektronische Musik (manche kannten nur *Tekkno*, als Schimpfwort). Aus dem Nichts tauchten plötzlich tausende neue Stilrichtungen auf, und sie alle hatten obskure Vorläufer. Vor dem durch MTV plötzlich überall bekannten HipHop gab es "electric Boogie", und vor Techno/Tekkno war etwas mit Namen Acid. Whatever.

Aber sie alle hatten ganz andere Formen, keine Strophe - Refrain - Abläufe, und wenn es keine Instrumentaltracks waren, dann gab es zumindest ein ganz anderes Erzählen als in den meisten RockPop - Nummern. Vieles war einfach stumpfes Geballer, aber Einiges war genauso interessant und inspirierend wie die Avantgarde der Fünfziger und Sechziger, die aber fast immer vollkommen humorlos war. In der Schule und mit meinem Klavierlehrer hörte ich häufiger "Kunst-Musik", und das war manchmal ähnlich. In den bald nachfolgenden Erklärungen der Entstehung all dessen wurde auch immer wieder auf diese europäische Avantgarde verwiesen, und auf Kraftwerk.

Bereits zehn Jahre vor HipHop und zwanzig Jahre vor Chicago House und AcidJazz scheinen all diese in Entwicklungen in einigen schrägen Alben angelegt, die zwar ins Jazz-Regal gesteckt wurden, dort aber, neben Dave Brubeck, Charlie Parker oder Ella Fitzgerald eher wie *Aliens* wirkten: verrückte Cover, Titel wie obskure Science-Fiction-Filme und mindestens eine Seite, auf der nur ein Stück ist. Manche sagten dazu *Space Jazz*, aber nach Pink Floyd im Planetarium klangen die Platten dann doch nicht. Sie schienen Rätselhaftes zu versprechen, so zum Beispiel das Cover von "African Space Programm" von Dollar Brand. Darauf waren nur Kamele vor Landschaft und Wolken zu sehen, zu hören gab es Free Jazz mit Afro-Percussion (Abb.1).

Der britische Musikjournalist Kodwo Eshun spricht von "Knoten an Komplexität, die einem eine bestimmte Art des Hörens erlauben"(1).

2. Gegenstand:

Gegenstand dieser Untersuchung sollen drei Titel von drei Alben Herbie Hancocks sein, die Anfang der siebziger Jahre aufgenommen wurden. Untersucht werden sollen musikalische Formen und Zeichen, der Sound, sowie Außermusikalisches wie der Produktionsprozeß und das Artwork. Anschließend soll eine Zuordnung der Ergebnisse zum "Black Futurism" erfolgen.

3. Methodik:

3.1: Definition eines *Black Futurism*:

Es soll aus einer allgemeinen Definition des kunstgeschichtlichen Futurismus eine Diskussion der spezifischen Umstände des Futurismus afroamerikanischer Kultur erfolgen.

3.2: Soziokulturelle Rahmenbedingungen:

Gesellschaftliche Bedingungen in den USA Anfang der Siebziger Jahre werden kurz dargestellt.

3.3: Biographische Daten H. Hancocks

3.4: Vorstellung der drei Titel

sowie der gesamten Alben einschließlich der Besetzung;
Betrachtung des formalen (zeitlichen) Aufbaus der drei Titel;
Beschreibung von für die Untersuchung relevanten besonderen musikalischen Details;

Beschreibung des Artwork (Cover);
kurzer Abriß von Rezeption und Kritiken.

3.5: Vergleiche mit anderen Musikern und Gruppen

4. Untersuchung

4.1: Definition eines „Black Futurism“:

Der Futurismus ist eine in Italien 1909 entstandene und während der Revolution in Rußland weiterverfolgte Kunst(-theorie), deren Kern eine komplette Neuorientierung der Künste und des Lebens an den Idealen der modernen, industriellen Welt ist. Dabei müsse mit allen Traditionen gebrochen werden. Viele italienische Futuristen nährten sich in den weiteren Jahren dem Faschismus an und produzierten nun kriegsbegeisterte Propagandakunst. Nach dem 2. Weltkrieg war der Futurismus diskreditiert und verbraucht, bleibt aber ein Steinbruch für Zeichen utopischen Kunstschaffens (2).

Interessant ist noch, daß die Futuristen in Italien elektromechanische Musikinstrumente konstruierten, die sogenannten *Intonarumori*, „Lärm-Töner“. In den zwanziger Jahren gab es in Rußland sogenannte Produktionskonzerte: Ganze Stadtviertel beteiligten sich (mehr oder weniger freiwillig) an choreografierten Lärm-Performances mit Hupen, Schüssen und Geräuschen von Maschienen – früher AgitProp - Industrial.

In einem wesentlich weiter gefaßten Sinne sind die populären Formen der Fantastik und der Science - Fiction in Film, Literatur und Comics auch ein Feld, in dem futuristische Ideen kursieren und die Zeichen des Futurismus weiterwirken.

Die besondere Position des Black Futurism (3) ergibt sich aus der speziellen Situation der Schwarzen in den USA: Das Ziel war, neue und ideelle Räume für Utopien zu schaffen. Die weiße Dominanzkultur billigte nur altbekannte Identifikationen zwischen Baumwollfeld-Blues–Romantik und Großstadt-Keller-Jazz-Düsternis (4). Die eigene Kultur war neben dem Kämpfen der Bürgerrechtsbewegung noch durchzogen von der lähmenden „mental slavery“ (Bob Marley, "Redemption Song"). So war George Clinton mit seiner Funkadelic-show „trotz seiner zuweilen lächerlichen Metaphorik ein Spektakel dessen, was für Schwarze in Amerika möglich sein sollte“ (5). Auf den Mitte-Siebziger-Touren hatten Funkadelic als Bühnendeko und zentrales Kultobjekt eine ziemlich glaubwürdige Raumkapsel dabei: „Die drei- bis vierstündigen Konzerte der

Earth Tour verkündeten die Nieder- und Wiederkunft des Mothership, gleich einem religiösen Ritual: (...) Das Mothership ist die Science-Fiction-Version einer durch die Galaxis fliegenden Arche Noah, welche die Auserwählten, the funkafied, in das gelobte Land überführt. (...) (Es) war eine Verherrlichung der unendlichen Möglichkeiten, die den Schwarzen offen stehen sollte.“ (6) Eindeutig ein Bild aus einem futuristischem Bildersystem, und als Zeichen auch deutlich transzendierender als die Rückfahrt über den Atlantik, „die Symbolik von Marcus Garvey’s nie existierenden Star Liner (...), jener Schifffahrtskompanie, die die Rückführung aller Afrikaner der amerikanischen und karibischen Diaspora nach Afrika verwirklichen sollte.“ (7)

Warum wirkt die Ablehnung von Traditionen im Futurismus nicht als Widerspruch zur Aneignung afrikanischer Roots? Die Traditionen aus dem kolonialen Leben wurden nicht als konservativ empfunden, sondern waren als Alltagskultur (potentiell subversive) Handlungen, die überhaupt ein kulturelles Leben ermöglichten. Im Sinne einer *Creolisierung* gibt es keine Trennung von Vergangenheit und Zukunft, kein Dichotomie aus Tradition und Fortschritt. Trennungen werden zwischen „anpasserischem“ Verhalten (wie dem Glätten der Haare mit Wachs) und „echten“ Traditionen vorgenommen.

Intressant sind die Verweise auf Wissenschaftlichkeit in den Darstellungen des Black Futurism. Das Bild des Mad Scientist im Labor taucht immer wieder auf. Es ist teilweise Filmen und Comics entliehen, verweist aber auf eine Infragestellen der weißen Hegemonie in den Wissenschaften und ist gleichzeitig eine ironische Übertreibung der Handelnden.

„Der Schlüssel (...) ist die Synthetisierung deiner selbst zu einem neuen amerikanischen Alien“. (8)

3.2: Soziokulturelle Rahmenbedingungen:

Aus einer zeitlich und räumlich entfernten Position betrachtet scheinen die sechziger und siebziger Jahre Zeiten des revolutionären Aufbruchs, doch in Amerika hatte sich die Situation vieler Afroamerikaner nach den Erfolgen der Bürgerrechtsbewegung in den Fünfzigern kaum verändert. Vielmehr herrschte eine Stimmung der Stagnation: Der Vietnamkrieg ging mit einem hohen Blutzoll afroamerikanischer Soldaten weiter; die wirtschaftliche Situation vieler verschlechterte sich zunehmend, gerade ärmere Familien und Frauen hatten kaum Aussichten auf Jobs oder Ausbildungen. Die Städte wurden von der weißen Mittelschicht zugunsten der neuen *suburbs* verlassen und verarmten, von der Verwaltung im Stich gelassen.

Die Black Panther waren mit beispielloser Härte niedergeschlagen, und eine Stadtguerrilla war kein Unternehmen mit Erfolgsaussichten. Der KKK mordete im Süden derweil weiter und wurde von einer häufig genug noch immer offen rassistischen Justiz geschont.

Aus dieser Gesamtlage folgt das Suchen nach neuen politischen wie kulturellen Impulsen. Nicht-offizielle und informelle Initiativen entstanden und wurden von Akademikern mitgetragen, die in den Bürgerrechtsgruppierungen kein Potential mehr sahen. Kulturpolitik als Identitätspolitik lautete ein Stichwort; *cultural nationalism* (9) sollte eine andere, schwarze Geschichtsschreibung etablieren und nach hunderten von Jahren die Diskurse selbst bestimmen: „Die Hierarchie der Werte wird umgestülpt, alles Schwarze, Afrikanische wird dem Weißen gegenüber aufgewertet“ (10)

Die Menschen in den Städten im Norden und Westen hatten, anders als in den Südstaaten, keinen lebendigen Bezug zur (post-)kolonialen Kultur, so wurde aktuelle und historische afrikanische Kultur herangezogen. Die im Aufbruch befindlichen, ehemaligen Kolonien in Afrika entfalteten in den Sechzigern und Siebzigern ein reges Kulturleben, das jenseits des Atlantik durchaus beobachtet wurde.

Popart, Filme und Comics lieferten nun auch fantastische Rollenvorlagen (SUPERHELDEN!), bei Marvel-Comics gab es nun auch afroamerikanische Helden, nicht nur Schurken.

Auch musikalische Spielräume waren erweiterungsfähig, Jazz kämpfte mit FreeJazz einen einsamen, avantgardistischen Kampf gegen Vereinhaltungsstrategien der Medien und in den „schwarzen Charts“ herrschte der uniforme Motown-Soul .

4.3: Biographische Daten:

Herbie Hancock wurde geboren am 12. April 1940 in Chicago, hatte musikalische Eltern aus dem Mittelstand, begann mit 7 Jahren Beginn des Klavierunterrichtes , gab mit 11 Jahren sein Debüt-Konzert mit Jugendorchester des Chicago Symphony Orchester dem mit Mozart Klavierkonzert in D-Dur, studiert ab 1956 am Grinnell College (Iowa) Elektrotechnik und Musik und macht 1960 seinen Abschluß, belegt danach Kurse an der Roosevelt University in Chicago, am Manhattan School Of Music und an der Berklee School,

ist nach eigener Aussage Jazz-Snob und zeitweise Untermieter beim Trompeter Donald Byrd.

1962 erscheint sein Debüt-Album "Takin' Off" (Blue Note), Teile des Materials seien ihm während seiner ersten Sessions in New York eingefallen.

Von 1963 bis 1968 ist er einer von mehreren Pianisten bei Miles Davis, also in einer der einflussreichsten Jazzformationen überhaupt .

Die weiteren Veröffentlichungen:

1965: Maiden Voyage: „fast jeder Titel ein Standard“

1968: Filmmusik Blow-Up, (von M. Antonioni), spielt Orgel

1970: Musik für die Bill.Cosby-TV-Show, Fat Albert Rotunda: hin zum Funk

1971: Mwandishi

1973: Sextant

1974: Head Hunters

1970-80: elektr. Funk, Reunion-Projekte, teilweise wieder akustisch

1983: Future Shock mit Bill Laswell , HipHop-Crossover, Scratches.

1989: Oscar für Filmmusik round midnight (von Bertrand Tavernier)

1998: Gershwin's world: Neubearbeitung von Gershwin-Klassikern

2005: Possibilities mit Sting, Annie Lennox, Santana u.A.

Er schreibt insgesamt 10 Filmusiken.

Heute lebt und arbeitet er in Californien.

4.4: Vorstellung der drei Titel:

4.4.1: Ostinato (Suite for Angela), auf Mwandishi (Warner Bros. 1971)

Titel: "Ostinato (...)", "you'll know when you get there", "wandering spirit song"

Besetzung: Mwandishi („composer“) / Herbie Hancock: Rhodes-p

Mchezaji („player“) / Buster Williams: b

Jabali („strength“)/ Billy Hart: dr

Mganga („doctor of advice“)/ Eddie Henderson: tp, flh

Mwile („body of good health“)/ Bennie Maupin: bcl, afl

Pepo Mtoto („spirit child“)/ Julian Priester: trb

(Herbie Hancock Sextet)

Gäste:

Leon Ndugu Chanler: dr, perc

Jose Cepito Areas: perc

Ron Montrose: git

Artwork: Bonnie Schiffmann und Robin Mitchell

Formaler Aufbau:

00:00 Intro: ep + bcl frei

00:30 Ostinato-Einsatz: bcl, baß, ep-solo + drums < mf

01:30 „Thema“: tp + flh, bcl-solo

01:56 tp-solo + ep-comp < f

04:00 drum-fills > mf

05:20 nur Ostinato bcl + bass

05:54 ep-solo < f

07:40 drum-fills < ff

09:51 nur Ostinato bcl + baß + ep >mf

10:04 bcl-solo > p

11:31 Ostinato + bcl-solo < mf

13:10

Musikalische Details:

4/4+7/8-ostinato: treibend, sehr ungewohnt; "Having 15 beats to a bars automatically sets up a little tension, just when you think you've got it figured out, it eludes you. At the end of each bar we all hit a phrase together and that's a release" (11);

offene Form, fließende Übergänge, Wechsel Spannung/Entspannung in Soli; Trompeten-solo und Rhodes-solo faden aus in zunehmenden Hall (manuelle Dynamisierung von Effekten);

Live-Studio-Session mit einigen overdubs im Thema, stereo-bewegte Filter- und Percussionsounds;

Offener, jazziger Klangraum und Drumsound.

Artwork: Das Cover (Abb.2) kann nur als undeutlich bezeichnet werden, es soll wohl Siebdruck- / Plakat-Kunst zitieren.

Rezeption: Das Time-Magazine listet Mwandishi unter die zehn wichtigsten Alben des Jahres, der Rolling Stone schreibt: „a session of driving firebrand improvisations“

Das Album ist in den Wally Heider Studios in San Francisco aufgenommen. Alle Kompositionen sind von Hancock arrangiert, es gibt also doch keine rechtlichen und finanziellen Folgen der „Session als Komposition“.

4.4.2: Rain Dance, auf Sextant (CBS 1973)

Titel: "Rain Dance", "Hidden Shadows", "Hornets"

Besetzung:

Mwandishi („composer“) / Herbie Hancock: Rhodes-p, Clavinet , Mellotron, Piano, Effects, perc

Mchezaji („player“) / Buster Williams: b, e-b, Effects

Jabali („strength“)/ Billy Hart: dr

Mganga („doctor of advice“)/ Eddie Henderson: tp, flh

Mwile („body of good health“)/ Bennie Maupin: ss,bcl,picc,Afuche

Pepo Mtoto („spirit child“)/ Julian Priester: b-trb, trb, a-trb
(Herbie Hancock Sextet)

Gäste:

Dr. Partick Gleeson: Synth

Buck Clarke: perc

Fundi: Random Resonator

Artwork: Robert Springett

Formaler Aufbau:

00:00 Sample&Hold-Sequenz, claps, sweeps, tp-fills

01:01 pause, < f

01:04 drums, baß-solo, ep-comp

02:10 ep-solo, S&H-line > p

03:33 bass-solo, filtered pad < mf

04:10 +claps

04:30 +clavinet-line

04:45 effects

06:31 2nd synth-line < f

07:10 reduction

08:10 fade out >

09:10

Musikalische Details:

Die Form zerfällt in zwei Abschnitte: Bis 4:30 verläuft das Stück klassisch-bandmusikalisch, dann bleibt es nach einem Bruch abstrakt-elektronisch, der Raumklang und Drumsound ist klarer und differenzierter, die Sample&Hold-Sequenz taucht immer wieder variierend auf und klammert das Stück zusammen, sie beinhaltet alle Frequenzbereiche und ist wegen der zufälligen Akzente und dem Delay sehr groovig.

Artwork: Robert Springett malte eine psychedelisch-fantastische Szenerie (Abb. 3): Ein bedrohlicher Riesenmond schwebt über einer Wüste mit durchsichtigen Tieren, tanzende afrikanische Priester vor Maya-Pyramiden in der Abenddämmerung, ein weiser Alter steht vor Buddha und Lotusblüte... Noch Fragen, ob hier auf eindeutige afrikanische Traditionen zurückgegriffen werden soll?

Auch dieses Album ist in San Francisco aufgenommen, wieder in den Wally Heiders Studios und bei Different Fur Trading Co., damals State-of-the-art für Elektronik. Der Mitarbeiterstab für Elektronik ist auf sechs Personen gewachsen. Die „songs“ sind natürlich alle von Hancock. "Musicline.de" schreibt von einem „Meisterwerk schwelgerischer Geräuschvielfalt“.

4.4.3: Chameleon, auf Head Hunters (Columbia 1974)

Titel: "Chameleon", "Watermelon Man", "Sly", "Vein Melter"

Besetzung: Herbie Hancock: Rhodes-p , Clavinet , Synths

Paul Jackson: e-b

Harvey Mason: dr

Bennie Maupin: ss,ts,bcl,picc,a-fl

Bill Summers: perc

Artwork: Victor Moscoso

Formaler Aufbau:

00:00 Intro <

00:31 clav-line

01:28 Thema A

02:13 Wdh.

02:50 Thema B < f

03:17 unisono, drum-fill >mf

03:25 intro, clav-line < f

04:00 synth-solo
 07:30 unisono, drum-fill
 07:36 neue Bassline, neue clav-line
 08:35 ep-solo, mellotron-strings, flute-fills > mf
 12:58 unisono, intro
 13:27 sax-solo
 15:00 fade out >
 15:24

Musikalische Details:

Der gitarrenähnliche clavinet-Einsatz ist superb, Bassline mit Filterhüllkurve, entweder e-Bass mit externer Filterung oder reiner Synth-Bass; Gesamtsound von Funk: trocken, Baß und Bassdrum weit vorne gemixt; die Form ist eleborierter und Band-musikalisch.

Artwork: eine photobasierte Collage (Abb.4): Hancocks' Gesicht ist von einer Maske mit Poti-knöpfen als Augen und einem VU-Meter als Mund verhüllt, die Band ist sichtbar, aber farblich im Hintergrund; alle gucken so böse wie möglich...

Auch dieses Albums ist in San Francisco in den gleichen Studios wie Sextant aufgenommen. Als Komponisten für Chameleon wird die ganze Band (bis auf Bill Summers) genannt, also nun zum ersten Mal ein (auch offiziell) gemeinsames Werk. Bei den Verkäufen werden sich alle (bis auf Bill Summers...) gefreut haben: Platz 13 in den Billboards, Platinstatus, bis zu Kenny G. bestverkauftes Jazz-Album ever.

4.5: Vergleiche:

Auf der jazzigen Seite dieser Plattform "Black Futurism" bieten sich für Vergleiche Sun Ra, das Original, und Miles Davis, der Mentor, an. Im Funk sind die Nachbarn Sly Stone und George Clinton, im Bereich nicht-Jazz wähle ich Nicht-Schwarze motherfucker: Wendy Carlos, David Voorhaus und Ilhan Mimaroglu.

Sun Ra, seit den frühen Sechzigen mit seiner spirituellen Improvisations-Kommune "the Sun Ra astro space infinity arkestra" (12) unterwegs, ist mit seinem orchestralen FreeJazz Vorläufer und erstes Original des Black Futurism. Niemand hat je wieder so verrücktes Zeug gemacht - *duckt euch, hippies!* Am meisten tritt bei Sun Ra die ungebremste Expressivität hervor, mit der das

Orchester arbeitet. Das Verwenden afrikanischer und antiker mystischer und religiöser Zeichen (Nubien. Ägypten! Maya! Jupiter!) ist fester Bestandteil des philosophischen Backgrounds und der ritual-orientierten Bühnenshow. Musikalisch anfangs meist vergleichsweise unverdaulich lärmig, beginnt Sun Ra in den Siebzigern eine *funky* Phase und setzt Sythies ähnlich wie Hancock ein.

Miles Davis war ein erster Höhepunkt in der Laufbahn des jungen Hancock, und Miles hat seine Arbeitsweise und Musikphilosophie sicher am meisten geprägt: „Miles hat meine Stücke, Ron Carters' Stücke und Tony Williams' Stücke jeweils verändert: Er nahm, was man ihm gegeben hatte, kochte es herunter bis auf das Skelett und steckte es neu zusammen.“ (13)

Die *directions in music*, so die Übertitelung von Miles-Alben ab "Bitches Brew" (1970) (Abb.4), waren für die Funk-Entwicklung genauso bedeutsam wie die Arbeit von Hancock, der zu dem Zeitpunkt aber schon Miles' Gruppe verlassen hatte. Hancock hat Miles vor allem den Zugang zur „Popmusik“ - Jimi Hendrix, Sly Stone, Beatles - zu verdanken, die der junge Snob (Hancock über sich selbst) sonst wohl nicht gehört hätte (14).

Sly Stone war nach dem *godfather of soul* James Brown die zweite Funk-generation, die Gruppe wirkte als verbindendes Element zwischen schwarzen wie weißen Hörern, zwischen *toughen soulbrothers* und den Hörern der Rock-Fraktion. Sly spielt nicht direkt im Futuristen-Lager, wohl aber das Produkt aus Sly und Herbie: die bereits im Kapitel 4.1. für ihr Raumschiff gelobten "Funkadelic" von **George Clinton**. Sie übernahmen Strukturen und Formen, die nicht allzu frei waren, hatte einen ähnlichenen Sound, hatten aber einen umso grösseren Pop-Appeal.

Im der futuristischen Musik der Zeit, die nicht Pink Floyd ist, aber auch nicht hoffnungslos über-akademisiert ist wie Karl-Heinz Stockhausen oder die "musique concrete" fällt zunächst **Wendy Carlos** auf: Mit den humorvollen Sythesizer-Adaptionen von Bach und Beethoven (15) entstand eine eigene Sparte elektronischer Musik, die Sythesizer als komplettes Produktionsmittel in den Vordergrund stellt und nicht nur als Effekt einsetzt. Viele Tricks, wie die Sample&Hold-Sequenzen auf "Rain Dance", hat Carlos erst möglich gemacht.

Der Holländer **David Voorhaus** legte mit "White Noise" ein ebenfalls sehr lebendiges und futuristisches Album mit größtenteils synthetischer Musik und schrägen Texten vor, blieb aber unbekannt.

Hancock bekannt sein dürfte **Ilhan Mimaroglu**, der als einer der ersten (Film-) Sounddesignern in New York arbeitete und 1971 ein Montage- und Konzeptalbum mit der Freddie Hubbard Band veröffentlichte. „Sing me a song of songmy“ ist ein erster Meilenstein der (Prä-)sampling-Produktion: die *Cutouts* des akustischen Jazz von F. Hubbard, von orchestralen Kompositionen, elektronischen Passagen und politischen Texten unterbrochen, sind den meisten Produktionen jener Zeit um Jahre voraus, erreichten aber nie auch nur ansatzweise den Bekanntheitsgrad von "Head Hunters".

5. Auswertung:

In der Entwicklung der drei Alben bewegt sich Hancock eindeutig entlang des oben dargestellten Zeichensystems des Black Futurism. Bereits die Titel der Alben sind Programm: Mwandishi, Neu-/Rückorientierung nach Afrika; Sextant, das mystische, aber funktionierende Navigationswerkzeug der Seefahrt; Head Hunters, böse Männer und Krieger eines Groove-battles.

Mwandishi ist klanglich noch stark an den *electric Jazz* von Bitches Brew angelehnt, die offene Form erinnert an die Möglichkeiten der kollektiven Improvisation, die Baßfigur von „Ostinato“ und die Metrik verweisen auf die afrikanischen polyrhythmischen und endlos repetitiven Formen.

Die „Pseudonyme“ sind Swahili und transferieren das Sextet in der Anrede in einen anderen Sprach- und Identitätsraum. „My purpose in having this name is firstly because I like it and the sound of its strength and secondly, that I want to recognise my African ancestry,“ schreibt Hancock in den liner-notes des Albums.

Der Untertitel ist eine Widmung an die zu dem Zeitpunkt inhaftierte Aktivistin Angela Davis, aber bis auf diesen Gruß läßt sich kein weiterer politischer Inhalt lesen – wohl aber genügt das stille Einvernehmen, das Wissen um die Sympathie, um das Zeichen zu deuten: Auch diese Instrumentalmusik bezieht eine politische Haltung. Wo sollten sonst Worte untergebracht werden, wo werden sie nicht überlesen?

Lesbar ist aber auch der Sound und die Bewegung der Musik: Die Metrik treibt in eine einzigartige Unruhe, die sich verdichtenden Soli, die einen sehr langen Atem haben. Kein die Form einfassendes Thema stört die Expressivität von Solo und Ostinato, Wiederholung von Themen wäre Energieverschwendung.

Sextant ist ein Schritt in die Zukunft und „Rain Dance“ ein Ausflug in den freien Weltraum der sythetischen Sounds. Der Übergang von Band-Musik zu freier Elektronik ist als Reise, als Transformation nicht zuletzt durch den Umgang mit

Hallräumen direkt nachvollziehbar. Das ist also *Black Futurism: Mayor Herbie to ground control...*

Inwieweit die Komposition eine studioteknische Montage ist, kann nur gemutmaßt werden. In den liner-notes werden im großen Stab der Elektroabteilung David Rubinson für den Re-Mix und John Vieira für Synth-Mixing verantwortlich gemacht. Ich vermute, das Synth- und Clavinet-Postludium ist nach der eigentlichen Bandaufnahme produziert und angefügt. Die Menge an zu kontrollierenden Effekt- und Syntheseparameter hätte als Live-Session auch diesen Stab überfordert.

Head Hunters stellt in der Entwicklung Hancocks den Moment der Überwindung von Jazz, Funk und Experiment dar. „Statt mit Jazzmusikern zu arbeiten, die auch funky spielen können, habe ich mir lieber Funk-Musiker mit Jazz-Feeling ausgesucht.“ (16)

„Chameleon“ ist formal deutlich konventioneller als die beiden älteren Titel, aber dieser *electrified* Baßlauf und –sound wird ein fester Bestandteil der weiteren Musikgeschichte. Afrika Bambaata, HipHop und später House werden noch viele Male darauf zurückgreifen. Diese Entwicklungen holen Hancock später wieder ein, wenn (die mit der Erfahrung von HipHop am Sampling geschulten) US 3 "Canterloop Island" zu Prototypen des AcidJazz– Remix machen und sich damit in den Single-Charts plazieren - als Instrumental-Dance-Act! Auch Watermelon Man wird gleich mehrere Male *remixed*.

Auf den Zug *Dancefloor Jazz* versucht Hancock später selber aufzuspringen, doch „Dis is da drum“ (1994) kann nicht noch einmal Geschichte machen wie *Head Hunters*.

(1) Kodwo Eshun, Radio-Interview mit J. Brüggemeier, Berlin 1999: <http://pingfm.org/thirdarm>

(2) <http://de.wikipedia.org/wiki/Futurismus>

(3) Rickey Vincent, *Black Futurism*, in: DU Nr.107, 1999, S.48.

(4) z.B.: Jack Kerouac, *on the road*, Hamburg 1968, S.182

(5) R. Vincent, ebd.

(6) R. Vincent, ebd.

(7) Christian Brähler, *Back in Afrika*, in: Testcard Nr. 13, 2005

(8) K. Eshun, *Heller als die Sonne*, Berlin 1999

(9) Leroi Jones war Schriftsteller und Jazzkritiker: *schwarze Musik*, Frankfurt/M 1970

(10) Carles / Comolli, *Free Jazz – Black Power*, Frankfurt/M 1973, S. 20

(11) Hancock in den *liner notes* des Albums

(12) der Name wurde im Laufe der Jahre immer länger...

(13) Hancock in DU Nr.107, 1999, S. 31

(14) ebd.

(15) Switched-on-bach (1969), Clockwork Orange (R.: Stanley Kubrick)

(16) Hancock in: <http://www.musicline.de/de/artist-bio/hancock,herbie>

Abb.1:



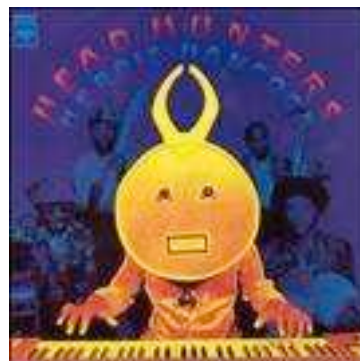
Abb.2:



Abb.3:



Abb.4:



©:Simon Roessler 2005