



Der „Herzog“ am Klavier: Duke Ellington um das Jahr 1940/41.

DUKE ELLINGTON

Adel verpflichtet

„Ellington spielt Klavier, aber sein eigentliches Instrument ist seine Band“, meinte Billy Strayhorn. Und mit diesem Instrument stieg der Mann, der sich Duke (Herzog) nannte, zum künstlerisch Ranghöchsten einer Musik auf, deren „Adel“ auch aus einem King (Oliver) und Count (Basie), einer Queen (Ma Rainey) und Empress (Bessie Smith) bestand. Zum 100. Geburtstag Edward Kennedy Ellingtons am 29. April zeichnet Berthold Klostermann den Weg des großen Komponisten und Bandleaders nach.

das Hören, nicht das Schreiben und Lesen überliefertes Medium der Kommunikation sind. Wo nicht das Notenblatt, sondern der vokalisierte Ausdruck zum musikalischen Bedeutungsträger wird.

Als Sohn eines Butlers, der auf gewandten sprachlichen Ausdruck und gentlemanhaftes Benehmen Wert legte, wurde Ellington in das aufstiegsorientierte schwarze Kleinbürgertum von Washington D. C. hineingeboren; eine Lehrerin brachte ihm die Bedeutung tadelloser Sprache und perfekter Umgangsformen für gesellschaftliches Weiterkommen bei. Daß er seine Lektion schon im Stimmbruchalter beherrschte, trug ihm den Spitznamen „Duke“ ein. Doch seine musikalische Ausbildung erhielt Ellington

in der Nähe der tiefen Tasten steht.“ Hätte die Initiation überzeugender sein können? Ellingtons kräftiger Anschlag mit der Linken wurde jedenfalls charakteristisch für seinen Pianostil. Und über Mangel an attraktiver weiblicher Gesellschaft brauchte er sich fortan nicht zu beklagen.

Er spielte Ragtime und saugte in sich auf, was – und wie es – in seiner Umgebung gespielt wurde. Im Billardsaal kam er mit Pianisten zusammen, die ihm ihre Tricks zeigten, einer brachte ihm etwas Harmonielehre bei. So erarbeitete Ellington sich seine musikalischen Grundlagen durchs Zuhören, Zusehen, Nachspielen, nicht durch Notenlesen. „Carolina Shout“, die berühmte Nummer seines Vorbildes James P. Johnson, lernte er nach einer Walze für mechanisches Klavier, die er so langsam einstellte, daß er deutlich sehen konnte, welche Tasten sich bewegten. Als er das Stück wenig später Johnson persönlich vorspielen durfte, applaudierte der höflich, und die lokale Szene war beeindruckt. Was Duke clever zu nutzen wußte. Schon seit einiger Zeit setzte er sein gestalterisches Talent als Schildermaler ein, machte Reklame für sich und andere Gruppen, die er managte. Er spielte in Bands und verdiente mit Musik sein erstes Geld, indem er zum Tanz aufspielte oder schon mal einen wahnsinnigen Zauberer mit Klavierimprovisationen begleitete.

Der Sohn eines Butlers

Er hätte auch Maler werden können, womöglich nicht einmal ein schlechter. Ein Stipendium für Malerei, das ihm nach Abschluß der Highschool zugesprochen wurde, trat er nicht an. Denn da tummelte der 18jährige sich bereits als – noch keineswegs überragender – Pianist in der Musikszene seiner Heimatstadt Washington. Doch sein malerisches Talent, sein Sinn für Farben ließen ihn auch als Musiker nicht los. Vom legendären „jungle sound“ der zwanziger Jahre bis zu den großen Suiten des Spätwerks arbeitete Ellington souverän mit den klangfarblichen Möglichkeiten des Orchesters.

Seine Farben waren nicht bloß die Instrumente und Sections innerhalb der Band, sondern der individuelle Sound, die spezifischen „Stimmen“ seiner Musiker, denen er bekanntlich ihre Passagen, ja ganze Stücke auf den Leib zuschnitt. Und doch treffen Vergleiche, die Ellington als „größten Tonmalers des Jazz“ sehen, den Kern des unverwechselbaren Ellington-Effekts nur zum Teil. Dukes Einsatz instrumentaler Stimmen steht, mit all seiner farbgeberischen Wirkung, in der mündlichen Tradition der schwarzamerikanischen Kultur, in der die Stimme und

so gut wie ausschließlich über die tradierten mündlichen Kanäle der schwarzen Kultur. Den Klavierunterricht schwänzte er mit sieben, acht Jahren. Sein Interesse für das Tasteninstrument erwachte erst vor dem Eintritt in die Highschool, als er den gleichaltrigen Pianisten Harvey Brooks spielen hörte [!], der später mit Mamie Smith und Kid Ory arbeitete. Er begann, auf den Tasten herumzufingern, und brachte bald das erste eigene Stück zustande, einen Ragtime. Schnell fand er heraus, „daß bei einem Klavierspieler immer ein hübsches Mädchen

Die Bedeutung dieses doppelten Washingtoner Erfahrungshintergrundes für Ellingtons künstlerische Karriere läßt sich kaum

hoch genug einschätzen. In seiner Person ging der Wertekanon des schwarzen Kleinbürgertums eine in dieser Ausprägung seltene Verbindung mit gelebter schwarzer Kulturtradition ein. Mit persönlichem Geschick und Stilbewußtsein verstand Ellington diese Kombination wie kaum ein zweiter für seine Laufbahn zu nutzen. Wobei selbst die in der Kindheit antrainierte Beherrschung äußerer Manieren und gepflegter Sprache oder sein Talent, sich in Szene zu setzen, mehr waren als bloße Äußerlichkeit. Denn nicht zuletzt sein

Dauerengagement im Cotton Club

im Grunde unverbindliches, aber stets sicheres und gewinnendes Auftreten, kombiniert mit von Anfang an hochprofessioneller Promotion, sollte ihm die Konzertsäle, Präsidenten- und Königspaläste in aller Welt sowie die renommiertesten Häuser der amerikanischen Gesellschaft öffnen – etwa die Carnegie Hall, wo er ab 1943 alljährlich gastierte; oder Universitäten, die ihm das Ehrendoktorat verliehen; das Weiße Haus, wo er 1969 in Gegenwart Präsident Nixons seinen 70. Geburtstag feierte (sarkastisch erinnert der schwarze Schriftsteller Ralph Ellison daran, daß Ellingtons Vater einst als Butler an gleicher Stelle weiße Gäste aus der Provinz in die im Hause üblichen Umgangsformen einführte).

Doch Ellingtons weltmännischer Umgang mit Menschen wirkte tiefer, bis in das Wesen seiner Musik hinein. Der Fähigkeit, im persönlichen Umgang souverän zwischen privater Unzugänglichkeit und Vertraulichkeit zu balancieren und innerhalb dieser Pole intuitiv und feingefühlig alle denkbaren abgestuften Register zu ziehen, verdankte er, daß er so viele seiner besten Musiker über Jahre und Jahrzehnte an sich und sein Orchester binden konnte. Er bediente sich ihrer individuellen Instrumentalstimmen und ihres Personalstils und gab ihnen einen Kontext, in dem sie wie nirgends sonst zur Geltung kamen. Mit Ausnahme Ben Websters, der von 1939 bis 1943 und erneut 1948/49 Mitglied des Orchesters war, sah keiner, der außerhalb der Ellington-Band in Erscheinung trat, sich nur annähernd so gut präsentiert wie in der Band – nicht einmal Johnny Hodges. Diese Band war mehr als die Summe ihrer Einzelstimmen: Sie wurde durch die speziellen Persönlichkeiten erst zu einem Ganzen, meisterlich geformt und zusammengehalten von Duke Ellington.

Als Dukes zunächst kleine Band, die sich bald The Washingtonians nannte, 1923,

nach einem mißglückten Versuch im Vorjahr, endgültig nach New York kam, war sie eine unter vielen. Doch in den folgenden Jahren erspielte sie sich ein Niveau, das ihr 1927 das vierjährige Dauerengagement im angesagtesten Club der Stadt einbrachte: dem Cotton Club. Bis 1931 vergrößerte Ellington sie zu einem 15köpfigen Ensemble, entwickelte sie zur landesweit populärsten Big Band und führte sie zu einer ersten künstlerischen Glanzzeit. Und zwar unter Bedingungen, in denen er vor weißem Mafia-

und Schickleria-Publikum exotische Bühnenshows mit leichtgeschürzten schwarzen Tänzerinnen in Dschungelkulissen aus Pappmachee begleitete. Hier kreierte er den „jungle style“, der mit afrikanischer Musik nichts, mit lautmalерischen Dschungelassoziationen und Imitationen trompetender Elefantenherden um so mehr zu tun hatte: Mit Gummidämpfern erzielten Bubber Miley (Trompete) und „Tricky Sam“ Nanton (Posaune) spektakuläre „growl“-Effekte, die an menschliche und tierische Stimmen angelehnt waren und direkt der Tendenz zum vokalisierten Ausdruck in der schwarzen Kultur entstammten.

Noch immer waren Ellington und die Seinen keine versierten Blattspieler. Stücke entstanden vielfach bei den Proben, indem eine improvisierte Idee aufgegriffen, festgehalten oder auch verändert wurde. Aufgeschrieben wurde sie, wenn überhaupt, nur rudimentär. Arrangements wurden abgesprochen, probiert, erinnert. Vieles ergab sich aus den traditionellen Mustern der schwarzen Musik; den Rest besorgte die große Spielpraxis der Band. Erstaunlich bleibt, wie weit Ellington dieses Kompositionsverfahren in seiner Laufbahn verfeinerte. Selbst wo er sich von konventionellen Blues- und Standardschemata oder Kombinationen daraus löste, kam er weithin ohne detaillierte Partituren und notierte Arrangements aus. Noch nach dem internationalen Durchbruch mit der ersten Europatour (1933), als er mitunter jahrein, jahraus unterwegs war und praktisch permanent komponierte – im Bus, im Zug, im Flugzeug, im Hotel –, hielt er in der Regel nur Ideenfragmente fest, um sie im bewährten Bandlaboratorium weiterzuentwickeln, wobei er vom Klavier aus

eingreifen und die Richtung bestimmen konnte. Nach diesem Verfahren entstand der weitaus größte Teil seiner insgesamt über 2.000 Kompositionen.

Wie weit dabei die Rolle einzelner Musiker reichen konnte, zeigt das – in dieser Konsequenz freilich einmalige – Beispiel des Pianisten Billy Strayhorn, Komponist so bekannter Stücke wie „Lush Life“, „Passion Flower“ oder „Take the A‘ Train“, das ab 1941, zwei Jahre nach seinem Eintritt in die Band, zur Erkennungsmelodie des Ellington-Orchesters wurde. Vielfach ist Strayhorn als Ellingtons Alter ego bezeichnet worden. Dazu meinte dieser in seiner Autobiographie: „Er war nicht, wie viele behauptet haben, mein Alter ego. Billy Strayhorn war mein rechter Arm, mein linker Arm, mein drittes Auge – meine Gedanken zogen durch seinen Kopf und seine durch meinen.“

Der Aufnahme Strayhorns sowie, im selben Zeitraum, Ben Websters (Tenor) und Jimmy Blantons (Baß) war denn auch eine, nach der Cotton-Club-Periode, zweite Blütezeit des Orchesters zu verdanken. Sie fand

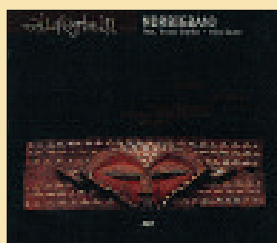
Foto: Philips Pressestelle





Duke Ellington
1924-1927
(Classics/Fenn)
Piano Reflections
(1953, Capitol/EMI)
Happy Birthday,
Duke! The Birthday
Sessions Vol. 1-5
(1953/54,
Laserlight/Delta)
Ellington At Newport (1956, Columbia/Sony)
First Time! Count Meets Duke (1961, Columbia/Sony)
Duke Ellington And John Coltrane
(1962, Impulse/Universal)
Money Jungle (Trio mit Mingus und Roach, 1962,
Blue Note/EMI)
The Great Paris Concert (1963, Atlantic/eastwest)
Concert of Sacred Music (1965, RCA/BMG)
Far East Suite (1966, RCA/BMG)
... And His Mother Called Him Bill (1967, RCA
Bluebird/BMG-Ariola)
Latin American Suite (1968, OJC/ZYX)
70th Birthday Concert (1969, Blue Note/EMI)
New Orleans Suite (1970, Atlantic/eastwest)

Aktuelle Wiederveröffentlichungen



The Duke Ellington
Centennial Edition,
Aufnahmen von 1927 bis
1973 (24 CDs, auch einzeln
erhältlich, RCA
Victor/BMG; ersch.:
Sommer '99)
Duke Ellington, Best of
(RCA Victor/BMG)
Duke Ellington, Best of The
Columbia Years
(Columbia/Sony; ersch.:
Juni) sowie fünf weitere
Originalalben
(Columbia/Sony; ersch.:
Juli)
Duke Ellington, Best of –
100 Anniversary Birthday
Collection (ZYX)
Verve Master Serie (ersch.:
März):
Oscar Peterson Plays The
Duke Ellington Songbook
(1952/59; Verve/PolyGram)
Ella Fitzgerald Sings The
Duke Ellington Songbook
(1956/57, Verve/PolyGram)
Duke Ellington & Johnny
Hodges, Side By Side
(1958/59, Verve/PolyGram)
Johnny Hodges With Billy
Strayhorn & The Orchestra (1961, Verve/PolyGram)
Duke Ellington, Soul Call (1966, Verve PolyGram)

Aktuelle Hommagen

NDR Big Band feat. Tomasz Stanko & Heinz Sauer,
Ellingtonia (Act/Edel Contraire)
Hannover Big Band & Jazzchor Freiburg, Duke
Ellington. Concert of Sacred Music, 2 CD (BMG-ARIS)

Biographie

James L. Collier, Duke Ellington: Die Biographie.
Ullstein TB. DM 19,90
(Wiederauflage für April 1999 angekündigt)

einen umstrittenen Höhepunkt, als Ellington 1943 erstmals in der Carnegie Hall auftrat. Zwar hatte er damit, fünf Jahre nach Benny Goodman, die höchsten Weihen des amerikanischen Konzertbetriebs erlangt, doch wurde seine erste große Suite, die er dort zur Aufführung brachte, „Black, Brown And Beige“, vielfach verrissen. Sie war das erste großangelegte Werk eines schwarzen Komponisten, das aus dem Geiste der schwarzen Musik, mit Bezügen zu Work-songs und Spirituals, die afroamerikanische Geschichte thematisierte. Bemängelte die „klassische“ Kritik, Ellington versage vor der großen Form, so sprach die Jazzkritik der Suite den Jazzcharakter ab. Dagegen bestand der Komponist auf der spezifisch afroamerikanischen Erfahrung, die dem Werk zugrunde liege: „Ich kann nicht wie Brahms komponieren, dafür kann der aus einem Nachtclub an der 52. Straße nicht den Jive rauskitzeln. Hören wir doch auf zu vergleichen und lassen jeden machen, was er am besten kann!“ In den Carnegie-Hall-Konzerten der folgenden Jahre präsentierte er noch vielfach seine neuen Suiten, doch setzte er dabei kompositorisch eher auf Reihungen kleinerer, überschaubarer Formabläufe, in deren Interpretation er und sein Orchester mittlerweile unschlagbar waren.

In einer tiefen Krise der Band zu Beginn der 50er Jahre, ausgelöst durch den geschlossenen Weggang mehrerer Musiker – darunter Johnny Hodges (Alt) und, nach mehr als drei Jahrzehnten, Sonny Greer (Drums) –, wußte Ellington sich nur mit einer gehörigen Portion Dreistigkeit zu helfen und warb auf einen Schlag ebensoviele Musiker bei Harry James ab. Doch erst mit Hodges' Rückkehr (1955) und dem gefeierten Auftritt beim Newport-Festival 1956, den Paul Gonzalves mit seinem legendär gewordenen Tenorsolo über 27 Blues-Chorusse von „Diminuendo And Crescendo in Blue“ krönte, meldete er sich endgültig an der Spitze des Jazzgeschehens zurück. Um dort fortan unangefochten zu bleiben. Sein Rang als Bandleader und Komponist war manifestiert. Es folgte die Zeit, die Ernte einzufahren – in Form von repräsentativen Aufträgen, Einladungen, Ehrungen. Und spektakulären Begegnungen mit anderen Größen des Jazz. So kam es Anfang der 60er Jahre zu



„Rauchen verboten!“ Mit erhobenem Zeigefinger begrüßte eine Stewardess am 15.2.1963 Duke Ellington am Berliner Flughafen, als sich dieser eine Zigarette anzünden wollte.

gemeinsamen Aufnahmen mit Louis Armstrong, Count Basie, Coleman Hawkins und Ella Fitzgerald, aber auch mit den Neuerern John Coltrane sowie Charles Mingus und Max Roach, denen Ellington sich nicht mit dem Orchester, sondern auf deren eigenem Terrain stellte: als Pianist in Combobesetzung. Bis zu seinem Lebensende komponierte er weitere Suiten, Film-, Ballettmusiken und die drei „Sacred Concerts“ (1965–1973), in denen er den Höhepunkt seines kompositorischen Schaffens sah. Buchstäblich bis ins Sterbebett aktiv, starb Ellington wenige Wochen nach seinem 75. Geburtstag am 24. Mai 1974, nachdem er noch Stunden zuvor im Krankenzimmer ein kleines Privatkonzert gegeben hatte. Seine 1973 erschienene Autobiographie trug den sinnigen Titel „Music Is My Mistress“ (Die Musik ist meine Geliebte), eine Liebeserklärung an die Musik – und alle Musen, die für ihn in der Nähe der tiefen Tasten standen.

