

Joachim E. Berendt:

Deutscher Jazz in Asien



Albert Mangelsdorff

„Die westdeutschen Musiker spielten ihre eigene Art Jazz, die ziemlich verschieden vom amerikanischen ist“, schrieb „The New Light of Burma“ in Rangun. Und der „Statesman“ in New Delhi kommentierte: „Im Gegensatz zu den meisten Jazz-Bands, die man heute so hört, hat Mangelsdorff bewiesen, daß es für einen deutschen Jazz-Musiker möglich ist, seinen eigenen Weg zu gehen...“

Zehn Wochen lang war das Albert-Mangelsdorff-Quintett im Auftrag des Goethe-Institutes auf Asien-Tournee. Es gab fünfzig Konzerte, Fernsehshows und Rundfunksendun-

gen in der Türkei, dem Irak, in Iran, Indien, Ost- und West-Pakistan, Burma, Thailand, Ceylon, Malaysia, den Philippinen, Japan, Hongkong und in Vietnam. Bevor die Reise losging, hagelte es Diskussionen. Daß das ehrwürdige Goethe-Institut, das bislang Streichquartette und Alte-Musik-Ensembles als Repräsentanten deutscher Kultur durch die Welt geschickt hatte, nun plötzlich ein Jazz-Ensemble entsenden sollte, ging manch einem gar zu sehr gegen den Strich. Man sollte doch bedenken, wessen Namen das Institut in seinem Titel führe: den Namen Goethes! Und selbst als Professor Koellreuther, der zuständige Programmleiter in der Münchner Direktion des Goethe-Institutes, alle Kämpfe mit Energie und Geschick durchgestanden hatte, wurde in einem der Ausschüsse in Bonn gefragt: Ja, ob es denn in all diesen Ländern und Städten Asiens auch Tanzhallen gäbe und ob man, etwa in Indien oder Pakistan, denn überhaupt zu dieser Musik zu tanzen verstünde; das Quintett solle doch nur nicht vergessen, gelegentlich auch einmal einen guten alten deutschen Walzer aufzuspielen.

Auch als wir dann unterwegs waren, waren die Eindrücke gemischt. Einesteils trafen wir immer wieder örtliche Goethe-Institutsleiter, die uns sagten: „Ein Jazz-Konzert — das ist genau richtig, das haben wir schon lange gebraucht“, aber andererseits begegneten wir Skepsis und Zurückhaltung. In der Universitätsstadt Kandy auf Ceylon hatte jemand „vergessen“, die Jazz-Plakate in den Universitätsgebäuden auszuhängen. In Bombay vergaß man Abholung am Flugplatz und Hotelreservierung. Und als man uns dann schließlich in ein Hotel brachte, in dem es so

schmutzig war, daß sich die Ensemble-Mitglieder weigerten, dort zu übernachten, erzählte man uns taktvollerweise gleich auf dem Wege dorthin, daß ein Bach-Ensemble, das kurz vorher in Bombay für das Goethe-Institut konzertierte hatte, selbstverständlich im besten Hotel der Stadt untergebracht worden sei. Aber nachdem die Mangelsdorff-Musiker ihr erstes Konzert in Bombay gegeben hatten, war die Atmosphäre wie ausgewechselt: freundschaftlich und herzlich. Und auch der Mann, der in Kandy die Reklame „vergessen“ hatte, sagte hinterher, er wolle auf jeden Fall wieder ein Jazz-Konzert haben.

Fast jedes Konzert war ausverkauft. Immer wieder sagten die Leiter der örtlichen Goethe-Institute, daß sie mit dem Jazz-Abend an ein Publikum herankämen, das sie bisher nie hätten erreichen können. Es seien immer dieselben Menschen gewesen, die zu den klassischen und kammermusikalischen Konzerten der Goethe-Institute gekommen seien: Intellektuelle und Geschäftsleute und die Angehörigen der diplomatischen Dienste. Mit diesen Jazz-Veranstaltungen aber habe man sich ein Publikum erschlossen, das zum großen Teil vorher von der Arbeit der Goethe-Institute gar nichts gewußt habe. Auch habe sich inzwischen selbst in den „Entwicklungsländern“ herumgesprochen, daß Deutschland das Land Goethes und Beethovens sei. Mindestens ebenso wichtig aber sei es, daß die jungen Menschen dieser Länder erführen, daß es in Deutschland auch ein lebendiges, zeitgenössisches und junge Menschen ansprechendes künstlerisches Leben gäbe.

In Hyderabad, dem Moslem-Zentrum Süd-Indiens, wo es vor uns nur ein einziges weiteres Jazz-Konzert gegeben hatte, kamen auf zwei oder drei Anzeigen in den Tageszeitungen hin 900 Menschen. Zu dem „Studio für alte Musik“, das wenige Wochen vorher als Goethe-Instituts-Veranstaltung stattgefunden hatte, waren wenig mehr als 100 erschienen. Rund zwei Drittel aller Goethe-Institutsleiter sagten uns, daß sie bisher mit noch keiner anderen Veranstaltung ein so großes Publikum angesprochen hätten wie mit dieser.

Dabei ist die Jazz-Musik Albert Mangelsdorffs alles andere als einfach und allgemein verständlich. Die Kollektiv-Improvisationen des Ensembles, in denen sich die Bläserlinien von Mangelsdorffs Posaune, Günter Kronbergs Altsaxophon und Heinz Sauers Tenorsaxophon in freien Kontrapunkten vielfältig überschneiden und umranken, haben eine Dichte, die an das Liniengeflecht einer Fuge erinnert.

Zu den Höhepunkten des Programms gehörten Jazz-Variationen über das alte deutsche Volkslied aus dem 13. Jahrhundert „Es sangen 3 Engel“, das Paul Hindemith im Engelskonzert seiner Oper „Mathis der Maler“ verwandt hat und das Albert Mangelsdorff in einen swingenden „Soul Waltz“ verwandelte, sowie die Kompositionen, Themen und Arrangements, die mit dem „Francfort Style“ (so schrieben die lokalen Zeitungen immer wieder) von Albert Mangelsdorff verbunden sind.

Eine dieser Kompositionen — ein leichtes, durchsichtiges, impressionistisches Stück — nannten wir „Die Blechtrömmel“. Albert Mangelsdorff hatte es Günter Grass gewidmet.

Neben den Stücken, die auf den „German Background“ des Ensembles anspielten,

Das
Albert-Mangelsdorff-Quintett
auf einer Tournee
des Goethe-Instituts

standen Jazz-Variationen und Themen aus der Folklore oder der klassischen Musik der betreffenden Länder: etwa „Drei Jazz-Stimmungen“ über ein Thema des großen indischen Sitar-Virtuosen Ravi Shankar, wobei erstmalig Jazz-Musik auf Elemente einer klassischen indischen Raga bezogen wurde, oder ein Posaunensolo von Albert Mangelsdorff über das indonesisch-malaisische Volkslied „Burung-Kaka“, das das Konzertpublikum in Kuala Lumpur, Penang und Singapur zu Beifall hinriß, wenn nur der Titel fiel. Für Japan hatte Albert Mangelsdorff ein raffiniertes Arrangement des berühmten Kirschblütenliedes „Sakura Sakura“ geschrieben. In Thailand spielte das Quintett die Jazz-Version eines Ramwong, des beliebten Volkstanzes, der von den Thai-Mädchen mit nach oben durchgebogenen Fingern getanzt wird. Und natürlich stand auch eine der melodiös-romantischen Kompositionen von Thailands König Bhumiphol auf dem Programm der Bangkok-Konzerte. Der Empfang des Albert Mangelsdorff-Quintetts am siamesischen Hof war ein Höhepunkt der Tournee. Der König hörte sich im engsten Kreis der Angehörigen seines Hofes ein Konzert des Mangelsdorff-Quintetts an und lud anschließend die Musiker zu einer Jam-Session mit seinem eigenen Sextett ein. König Bhumiphol bläst das Alt-

saxophon mit schöner, edler Tongebung im Stil der Swing-Musiker der 30er Jahre, und es war verblüffend, wie sich die modernen Musiker des Mangelsdorff-Quintetts diesem Stil anpaßten. Der sonst von Sonny Rollins und John Coltrane herkommende Heinz Sauer blies sein Tenorsaxophon, als seien ihm Coleman Hawkins und Ben Webster „der letzte Schrei“.

Es war eine harte Tournee. Immer wieder gab es am gleichen Tage, an dem man einen längeren Flug hinter sich gebracht hatte, Konzerte und dann womöglich noch zwischen der Ankunft auf dem Flughafen und dem Beginn des Konzerts Pressekonferenzen oder Empfänge. Wer weiß, daß sich Jazz-Musiker bei ihren Konzerten oft bis zur physischen Erschöpfung verausgaben, und sich dann vorstellt, daß die Konzerte zum größten Teil in einem tropischen Klima stattfanden, das noch keiner der Musiker vorher kennengelernt hatte, kann sich einen Begriff machen von den Anstrengungen dieser Tournee — um so mehr, als zumindest die Bläser des Ensembles fast jeden Tag ein oder zwei Stunden üben mußten, um „in Form“ zu bleiben. Oft tönten die Jazz-Improvisationen und Jazz-Übungen hallend durch die Hotelkorridore. Und in Ankara legte sich der Tenorsaxophonist Heinz Sauer im vier-

ten Stock ein neues Stück zurecht, das er dann hinterher dem Bassisten Günter Lenz, der im ersten Stock wohnte, erklären wollte. Aber Günter sagte: „Ich weiß schon Bescheid, ich habe es unten gehört und gleich mitgespielt.“

Ob er denn nun wirklich einen deutschen Jazz-Stil entwickelt habe und worin dieser Stil bestünde, fragte ein Fernsehmann, der in Manila ohne Probe in virtuoser Manier eine zweistündige Fernsehsendung improvisierte („Wenn die Musik improvisiert ist, müssen die Kameras auch improvisieren“), Albert Mangelsdorff. Und Albert antwortete, es komme nicht so sehr auf die Nationalität wie auf die Individualität an, und wenn ein Jazz-Musiker einen eigenen Stil habe, dann spiegele sich darin zunächst einmal seine Persönlichkeit. Andererseits reflektiere ein Musiker zwangsläufig die Umwelt und die Tradition des Landes, in dem er aufgewachsen sei, und das sei für ihn nun einmal Deutschland. Aber letztlich sei der Jazz doch eine universale Sprache — vielleicht die universalste unserer Zeit. Ich glaube, daß es noch nie eine Jazz-Tournee gegeben hat — auch nicht von amerikanischer Seite —, bei der dies deutlicher geworden ist als auf dieser Asien-Tournee des Albert-Mangelsdorff-Quintetts.

Siegfried Schmidt-Joos

CHARLES MINGUS

In der zweiten Aprilhälfte gastierte das Charles-Mingus-Sextett mit dem Alt-saxophonisten und Baßklarinettisten Eric Dolphy zum erstenmal in Deutschland. Seit Jahren rechnen Fachleute den Komponisten Mingus zu den bedeutenden schöpferischen Persönlichkeiten des modernen Jazz. In einer Zeit, in der die Avantgarde künstlerische Autonomie im leeren Raum sucht und sich das Jazz-Spektrum in ein Kaleidoskop singulärer Solo-Stile aufgliedert, brachte Mingus das Prinzip der Kollektivimprovisation zu neuen Ehren. Kommunikation erscheint ihm wichtiger als Esoterik und Differenzierung. In seiner Musik findet die Substanz traditioneller Jazzformen einen zeitgemäßen Ausdruck. Siegfried Schmidt-Joos schrieb zum ersten Deutschlandbesuch von Charles Mingus das folgende Porträt.

Es war Cannonball Adderley, der den Bassisten Charles Mingus einen „Surrealisten des Jazz“ genannt hat. Dieser Vergleich ist aufschlußreich. Mingus beschwört in seiner Musik die Angstträume des Großstadtmenschen. Er komponiert Klänge von bohrender Eindringlichkeit und bizarrer Fremdartigkeit. Auf einer seiner früheren Langspielplatten benutzte er Straßengeräusche, Autohupen und Stimmengewirr als musikalische Elemente — genau im Sinne der „musique concrète“ des Surrealismus. Ein anderes Album heißt „The Clown“, und auch damit ist die Beziehung zum Unbewußten angedeutet: der Clown ist ja allemal nur das ins Komische verzerrte Vexierbild tiefster und bisweilen makabrer Wünsche und Vorstellungen, zu denen sich das Ich nicht bekennen mag. Konsequenterweise bat Mingus 1963 seinen Psychoanalytiker, zu „The Black Saint and the Sinner Lady“ den Begleittext zu schreiben. Mingus ist ein Tonmalerei. Die Vorstellungen, von denen seine Musik ausgeht, sind bildhaft und handgreiflich. Aber die Landschaft seiner Imagination könnte von Dali oder Max Ernst stammen. Mingus will nicht Schönheit, er erstrebt Ausdruck — Ausdruck mit

allen Mitteln und um jeden Preis, selbst um den Preis ästhetischer Geschlossenheit. Um die spezifische Art kollektiven Improvisierens, das neuere Mingus-Aufnahmen so faszinierend macht, vom Jazz herkömmlicher Art abzugrenzen, erfand der Bassist den Begriff „rotary perception“. „Wir brauchen nur noch ganz wenig geschriebenes Material“, erklärt er. „Ich schreibe die Stücke auf das Blatt eines Notizbuches, dann verteile ich sie passagenweise an die Musiker. Ich spiele ihnen das harmonische Gerüst auf dem Klavier vor, bis alle mit meiner Interpretation, meinem Feeling und den Akkorden vertraut sind. Auf den persönlichen Stil jedes Musikers ist dabei Rücksicht genommen worden. Sie bekommen verschiedene Reihen von Tönen, die man zu den Akkorden setzen kann, doch sie wählen ihre eigenen Noten aus. Auf diese Weise gewinnen die Stücke den Charakter von Mingus-Nummern, und trotzdem haben die Solisten mehr individuelle Freiheit sowohl im Ensemble als in ihren Soli...“

Jutta Hipp, die einmal für zwei Abende für den erkrankten Pianisten der Mingus-Band einsprang, gab zu Protokoll, die vielgerühmten „Tongemälde“ dieses Avantgardi-

sten seien nichts anderes als „gefühlte Improvisationen“: „Er hatte keine Noten und flüsterte mir während des Spiels nur ab und zu ins Ohr, welche Stimmung nun gemeint sei: New York im Nebel... hör das Hupen von Taxis... spiel jetzt nur in den hohen Tönen... jetzt Stampfen von Maschinen... Blues für einen einsamen Betrunkenen... Polizeisirenen, Aufregung, Chaos... — Es war einmalig. Ich erlebte, wie seine Arrangements entstehen, und er sagte mir später, daß sie auch nicht anders notiert seien, nur durch bildhafte Erläuterungen. Was entsteht, ist die Schöpfung der gesamten Band.“

Wenn man so will, ist diese Improvisationsmethode die Anwendung des psychischen Automatismus der Surrealisten auf den Jazz. Ohne den Umweg über komplizierte Arrangements, ohne Partitur und Komposition werden Vorstellungen und Emotionen direkt in Musik umgesetzt. Das planende Bewußtsein ist ausgeschaltet, weitgehend bestimmt der Zufall über die Verlaufsform des musikalischen Stroms. Der Chorus verwandelt sich in eine Folge von Phrasen mit geringem kausal-melodischem, aber um so größerem emotionalem Zusammenhang. Die Dissonanz steht gleichberechtigt neben der

seine Methode jedoch einmalig und konkurrenzlos macht, ist ihre Synthese alter und neuer Stilmittel. Eric Dolphy oder Jackie Byard spielen im Mingus-Ensemble neben einem Studio-Musiker mit Film- und Fernseherfahrung wie Don Butterfield oder dem Ellington-Veteranen Quentin Jackson. Die Persönlichkeit des Bandleaders und die Genialität seiner Konzeption verschmelzen Stile und Kategorien zu fantastischen Gebilden, die sich nur mit Mingus-Maßstäben messen lassen.

Freilich kommt dies alles nicht von ungefähr. Die Wurzeln dieser Kunst liegen in der Kirchenmusik der amerikanischen Neger, mit der Mingus aufwuchs. Später kamen die Einflüsse Ellingtons, Jelly Roll Mortons und der Bebopper: „Schon als Kind hörte ich Gospels in der Kirche meiner Mutter und schlug den Takt mit den Füßen und Händen. Dann hörte ich Duke Ellingtons „East St. Louis Toodle-Oh“. Ich hatte niemals zuvor so etwas gehört. Es war sofort meine Musik.“ Noch heute ist der Einfluß Ellingtons im musikalischen Werk von Charles Mingus überhörbar. Beide gehen von außermusikalischen Eindrücken aus — vom Bellen eines Hundes, von den Geräuschen eines Luftschachts in Harlem oder dem Hupen des

sikalische Porträt „Jelly Roll“ und ein Stück mit dem psychologisch aufschlußreichen Titel „My Jelly Roll Soul“. Auf vielfältige Weise lebt die Jazz-Tradition solcherart in Charles Mingus' Musik.

Er wurde am 22. April 1922 in Nogales im Staate Arizona geboren. In Los Angeles besuchte er die Schule, studierte Musik und nahm bei Britt Woodman Posaunen- und bei Red Callender Baß-Unterricht. Fünf Jahre lang beschäftigte er sich als Cellist intensiv mit klassischer Musik und Kompositionstechnik. Im Buddy-Collette-Ensemble begann seine Karriere als Jazzmusiker, die ihn in zwei Jahrzehnten durch sämtliche Stilformen des Jazz und die Bands von Kid Ory, Louis Armstrong, Lionel Hampton, Duke Ellington, Art Tatum, Red Norvo, Stan Getz, Bud Powell, Billy Taylor und Charlie Parker führte. 1953 wählten ihn die Jazz-Kritiker im Down Beat zum Bassisten Nr. 1 der New-Star-Kategorie. Seitdem ist seine führende Position als Instrumentalist, Komponist, Avantgardist und Ensemblechef unbestritten. Aber als denkendes Wesen, das seine Umwelt reflektiert, geistige Trägheit verachtet und die Diktatur der Gewohnheit haßt, sorgt er für ständige neue Unruhe.

Von Nat Hentoff stammt der Satz, Charles Mingus versuche aufrichtiger als irgendwer sonst, den er kenne, nackt zu gehen. Er sei schonungslos gegenüber jeglicher Prahlerei, aber sich selbst gegenüber am härtesten, wenn er das Gefühl habe, sich untreu geworden zu sein. Mingus empfindet Musik als eine Sprache der Emotionen, einen Test des Lebens: „Jedermann reagiert anders auf Musik, und jedermann sollte versuchen, sich selbst auszudrücken — die Musik zu spielen und zu schreiben, in der er fühlt und denkt. Wenn man versucht, etwas zu schaffen, muß man zuerst lernen, man selbst zu sein. Man ist immer mit anderen zusammen, aber zuerst ist man allein.“ Trotz dieser Erkenntnis bemüht sich Mingus' Musik verzweifelt um den Zuhörer. Sie wäre sinnlos, wenn sie die Einsamkeit nicht überwinden könnte. Das letzte Wort soll der Psychoanalytiker Dr. Edmund Pollock haben: „Mingus versucht seinem Publikum ständig zu sagen, wie tief er leidet, weil er liebt. Er kann seine Einsamkeit nicht akzeptieren. Seine Musik ist ein verzweifelter Schrei nach Anerkennung, Respekt, Liebe, Verständnis, Kameradschaft und Freiheit...“



Konsonanz. Es kann keine Klänge geben, die nicht im Sinne derer lägen, die sie erzeugen. Jeder Musiker spielt etwas anderes, und dennoch ergeben sich einheitliche musikalische Werke von höchst komplexer Struktur.

Die Jazz-Revolution, die mit und nach Ornette Coleman um 1960 einsetzte, verfährt radikaler als jeder stilistische Wechsel der vorausgegangenen Jahrzehnte. Die Rebellen des „new thing“ negieren die Vergangenheit und formulieren jenseits der Grenzen von gestern neue Wahrheiten. Charles Mingus hat all diese Neuerungen absorbiert. Was

niemals abreißen den Autostroms von Manhattan. Beide arbeiten in Werkgruppen und Schulen zusammen mit ihren Musikern am Zustandekommen eines Stückes. Beide lieben musikalische Farben und Sound-Gemälde. „Open Letter to Duke“ heißt eine Komposition von Charles Mingus, und deutlicher ist die Reverenz nun wirklich nicht zu demonstrieren. Für Jelly Roll Morton, mit dem Mingus viele Charakterzüge verbindet — der Glaube an Voodoo-Zauber und magische Handlungen, der übersteigerte Ehrbegriff, die persönliche Empfindlichkeit und Komplexbeladenheit —, schrieb er das mu-

Unser Foto:

Charlie Mingus: Zuerst ist man allein

hifi studio köln

STEREO-ANLAGEN

köln, schildergasse 14-16 [etage]

telefon 212773