

## Die Jazzwelt trauert um Sidney Bechet

In Paris ist am 17. Mai 1959 einer der „grand old men“ der authentischen Jazzmusik gestorben. Der farbige Sopransaxophonist Sidney Bechet erlag in seiner Wahlheimat Frankreich dem Lungenkrebs, an dem er schon seit Jahren litt. Sein Todestag ist zugleich auch der 62. Geburtstag des Mannes, der neben Louis Armstrong als der bedeutendste Interpret des klassischen New-Orleans-Jazz galt.

New Orleans, die Geburtsstadt des Jazz, war auch die Stadt, in der Bechet geboren wurde. Hier errang er seine ersten Erfolge schon mit 14 Jahren in der legendären Eagle Band des Trompeters Bunk Johnson. Nach dem Ende des ersten Weltkrieges, als das Vergnügungsviertel Storyville geschlossen

wurde, siedelte er, wie die meisten seiner Kollegen, nach Chicago über. Bei einer Europatournee erregte er die Aufmerksamkeit des Schweizer Dirigenten Ernest Ansermet, der ihm und seiner Musik einen enthusiastischen Artikel in einer Fachzeitschrift widmete.

Bechet, der in den zwanziger Jahren in Berlin im „Haus Vaterland“ gastierte, war einer der ersten Jazzmusiker, die auch in Deutschland bekannt wurden. Seit 1947 lebte er in Paris, wo er vorwiegend mit jungen französischen Jazzmusikern auftrat. Die Persönlichkeit und der Charme des hellhäutigen Kreolen mit dem schneeweißen Haar und dem Habitus eines würdigen Senators verschafften ihm hier eine Popularität, wie sie in Europa niemals zuvor einem

Jazzmusiker zuteil wurde. Bechets Hochzeit mit der aus Deutschland stammenden Elisabeth Ziegler wurde 1951 an der Riviera wie ein großes Volksfest gefeiert.

Sein Saxophonspiel mit dem berühmten brüsk-expressiven Vibrato war so persönlich geprägt, daß selbst Laien Bechets Ton auf Anhieb von anderen Musikern unterscheiden konnten. Er hinterläßt Hunderte von Schallplatten-aufnahmen, die zu den Kostbarkeiten der Jazzmusik zählen. Bis weit in die Schlagermusik hinein reichte sein Einfluß. So ist er der Komponist des zur Zeit enorm beliebten Stückes „petite fleur“. Bechets ehrgeizigster Komposition, einer modernen Ballettmusik, war dagegen nur ein Achtungserfolg beschieden. In der Welt des Jazz wird „Papa“ Bechet sehr vermißt werden.

Wolfgang Prott

## Lobet ihn mit Posaunen und Trompeten

Der Spiritual steht am Anfang des Jazz. Geistliche Gesänge sind der erste künstlerische Ausdruck der jungen schwarzen Bevölkerung Amerikas – wahrscheinlich entstanden weit zurück im 18. Jahrhundert. Neben Arbeitsliedern und ländlichen Blues rechnet man sie zu den Vorformen der instrumentalen Jazzmusik. Spiritual – das hieß ungefilterter Aufschrei aus den Tiefen der Sklaverei inmitten fortgeschrittener Zivilisation, hieß ekstatischer Gottesdienst auf einem Baumwollfeld, an einem Wegrand oder in einer primitiven Holz- oder Lehmkirche der amerikanischen Negerdörfer, hieß jedoch auch Verheißung auf Erlösung von der unmenschlichen Arbeit und den täglichen Quälereien der Aufseher, heute oder übermorgen.

Aber schon bald brach durch den Aufschrei die Begabung einer ungeheuren Musikalität, formten sich in den schwarzen Kehlen Lieder eines üppigen, exotischen Melodienreichtums, wie er in den Volksliedkulturen der alten Welt längst verschüttet war. Farbige und weiße Komponisten schrieben die Lieder auf, verarbeiteten Spiritual-Motive in ihren Sinfonien und kultivierten den Aufschrei zum Konzertlied. 1878 beistehten die Fisk Jubilee Singers, ein etwa vierzigköpfiger Chor der Fisk University, der ersten großen Negeruniversität, mit sensationellem Erfolg Europa. Unmittelbar darauf wurden in europäischen Verlagen „Jubilee Gesänge“ verlegt. 1893 schrieb Anton Dvorak seine Sinfonie „Aus der Neuen Welt“, in deren langsamem Satz er Spiritual-Motive verarbeitete, kurz darauf sein „Neger Quartett“, Opus 96,

das auf reine Spiritual-Elemente zurückgeht. In Amerika war Stephen Foster der erste, dessen gesamtes kompositorisches Schaffen von Spiritual-Einflüssen zehrt.

Im zwanzigsten Jahrhundert machten dann viele „Spiritual-Sänger“ von sich reden. Die weiße Welt hatte das geistliche Negerlied okkupiert, und es gehörte zum guten Ton der High Society, sich von Zeit zu Zeit in einem vornehmen Konzertsaal von einem – je nach dem Rang des Vortragenden – sentimentalen Spiritual-Schlager oder einem romantischen Spiritual-Konzertlied zu Tränen rühren zu lassen. Die Zahl der Spiritual-Bearbeitungen ist Legion. Paul Robeson gehört hierher und Marian Anderson, Roland und Burleigh Hayes, Aubrey Pankey und Hope Foye. Bis in die vierziger Jahre unseres Jahrhunderts hinein hatten die Jazz-Kenner den Spiritual in der Nachbarschaft des Jazz abgeschrieben. Er hatte allein historisches Interesse. Seine Weiterentwicklung schien sich nur in den kommerziellen Rahmen der Konzert-Routine zu bewegen.

1945 verschob sich förmlich über Nacht das Bild. Eine Spiritual-Schallplatte wurde zum Millionenerfolg. Die Sängerin hieß Mahalia Jackson, das Lied „Move Up A Little Higher“. Die Platte war – abgesehen von dem Verkaufserfolg eines geistlichen Liedes – auch eine musikalische Überraschung. Die Stimme klagte mit tiefer religiöser Inbrunst wie eine Kirchenorgel. Man hörte Blues-Anklänge, die an Bessie Smith erinnerten, und entdeckte plötzlich eine echte Fortentwicklung des alten Spirituals, angepaßt den verän-

derten Lebensformen der nun großstädtischen Negerbevölkerung. Ein Name für die neue Liedform war bald gefunden: Gospel Song, Evangelienlied. Bis 1945 hatte die schnellebige Jazzentwicklung wie ein Schleier über den Veränderungen der geistlichen Liedformen der Neger gelegen, und es bedurfte erst einer so bedeutsamen Persönlichkeit wie der Mahalia Jacksons, um den Schleier zu zerreißen. Tatsächlich ist Mahalia Jackson – „the world greatest gospel singer“, wie sie genannt wird – in ihrer Bedeutung für die Gospel-Musik nur mit der Louis Armstrongs für den Jazz zu vergleichen.

Wie der Spiritual, lebt auch der Gospel Song in erster Linie im Gottesdienst. Es gibt eine Aufnahme der „Congregation of the Temple Church of God and Christ“ in Washington, unter der Leitung von Reverend Kelsey, die den nahtlosen Übergang von Predigt in Gospelgesang deutlich macht. Mit immer eindrucksvoller werdender Faszination steigert sich der Prediger in eine Ekstase hinein, die eine Lösung durch musikalischen Ausdruck förmlich herbeibeschwört. Zunächst einige, dann immer mehr und schließlich die ganze Gemeinde fallen in den rhythmischen Ton der Predigt ein, wiederholen einzelne Phrasen – immer wieder das „Little Boy“ der Weihnachtbotschaft –, bis irgendein Instrument – die Orgel, das Klavier, ja selbst die Posaune – die Harmonien des entstehenden Liedes festhält, den Rhythmus übernimmt, der von der Gemeinde im Takt in die Hände geschlagen wird, und dem Gospelgesang den musikalischen Boden verleiht.

Alle die großen Gospelsängerinnen begannen in solchen singenden Gemeinden oder Kirchenschönen. Mahalia Jackson, die 1911 in New Orleans geboren wurde,

sang schon mit fünf Jahren im Kirchenchor ihres Vaters. Rosetta Tharpes Mutter predigte für die Pentecostal Gemeinden in Cotton Plant in Arkansas. Rosetta selbst gab ihr Debut als Gospelsängerin mit sechs Jahren vor tausend Gläubigen in Chicago. Marie Knight sang während ihrer Schulzeit in der Oakwood Avenue Baptist Church in Newark, New Jersey. Die Drinkard Singers kommen aus der New Hope Baptist Church in Newark, Roberta Martin aus der St. Paul Baptist Church von Los Angeles.

Wer an einem solchen Gottesdienst teilgenommen hat, ist bestürzt über die scheinbare Weltlichkeit dieser geistlichen Musik. Es gibt dort Rock'n'Roll-Rhythmen und Jazz-Phrasierungen, Boogie-Woogie-Bässe in der Klavierbegleitung und Bluesklänge in der Predigt. Als die Ward-Singers – eine der bekanntesten Gospel-Gruppen – bei den Jazztagen 1959 in Essen mit ihren geistlichen – wenngleich ungemein vitalen – Gesängen auftraten, herrschte im Publikum zunächst einmal ein gewaltiges Mißverständnis. Daß dies geistliche Lieder sein sollten, erschien einem Großteil der achtausend Besucher ungläubwürdig. Tatsächlich aber gibt es in der Welt, in der Gospels und Spirituals zu Hause sind, nicht den unüberbrückbaren Gegensatz zwischen weltlich und geistlich unserer abendländischen Tradition. Joachim Ernst Berendt hat einmal darauf hingewiesen, daß es dort kein Widerspruch ist, nach einem inbrünstigen Gottesdienst in einer der vielen Kirchen Harlems im Savoy Ballroom Jitterbug zu tanzen. Denn: Es ist hier wie dort die gleiche Musik.

Viele Gospels beruhen auf Jazzformen oder Tanzrhythmen. „Here On My Way“ und „Rock My Soul“ sind neben unzähligen anderen ihrer Form nach Blues. „The Storm Is Passing Over“ ist – wenn man so will – ein Mambo, „Jesus Walk With Me“ eine Rumba, „O Lord Remember Me“ ein Walzer, „Keep Working For The Master“ eine volkstümliche Ballade. Und trotzdem sind sie Kirchenmusik. Der Methodistenprediger John Wesley hat es mit der unvergleichlichen Naivität seines Volkes auf einen Nenner gebracht: „Warum sollten wir eigentlich dem Teufel alle diese herrlichen Lieder überlassen?“

Trotz der Ähnlichkeit der Form sind allerdings Jazz und Gospel ihrem Gehalt nach säuberlich geschieden. Die Ward Singers ließen bei ihrem Auftritt während der Essener Jazztage in der Ansage bemerken, sie sängen nicht etwa Jazz, sondern ausschließlich geistliche Lieder. Mahalia Jackson, die oftmals gebeten worden ist, Blues zu singen, hat sich immer wieder mit der gleichen Begründung geweigert: sie sänge nur Gospel Songs. Als sie zusammen mit Duke Ellingtons Orchester in jüngerer Zeit Ellingtons „Black, Brown And Beige-Suite“ aufnahm, mußte der „Blues“ dieser Suite herausgelassen werden. Dafür sang Mahalia Jackson den 23. Psalm. Als sie für die Schallplattenfirma Vanguard eine Platte mit Bessie-Smith-Titeln aufnehmen sollte, suchte sie nur die Lieder heraus, die auch bei Bessie bereits religiös gemeint waren. Das hindert sie allerdings nicht – und nun kommen wir auf den Gesichtspunkt der Gemeinsamkeit von Jazz und Gospel zurück –, sich in dem Album „When the

saints . . .“ von dem ausgesprochen Rock'n'Roll-Mäßigen Falls-Jones-Ensemble oder – etwa in „No Room At The Inn“ – von Lionel Hampton am Vibraphon begleiten zu lassen.

Nicht zuletzt wegen der Verbindung geistlicher Inhalte mit populären Formen hat die Gospel-Musik heute in Amerika ein Publikum von gigantischen Ausmaßen. Rosetta Tharpe und Marie Knight pflegen ihre Gospels in großen „Wedding Ceremonies“ vorzutragen. Das sind Evangelisationsprogramme, die in den riesigen Sportstadien Amerikas veranstaltet werden. 1950 sangen sie im Griffith-Stadion in Washington vor 27 000 Zuhörern. Bei einem Gospel-song-Fest im Ponce-de-Leon-Park in Atlanta wurden 17 000 Besucher gezählt. Und in etwa der gleichen Größenordnung rangieren die Besucherzahlen der „Wedding Ceremonies“ in den anderen Bundesländern. Mit ähnlichem, umwerfenden Erfolg sang Marie Knight in Theatern und Nachtclubs: im Apollo-Theater in New York, im Howard-Theater in Washington, im „Black Orchid“ in Chicago und im „Blue Angel“ in New York. Beim Newport Jazz-Festival 1958 gehörte das Konzert mit den Gospels der Drinkard Singers und des Back Home Chores zu den Höhepunkten. Ein Jahr später war Mahalia Jackson die am meisten gebuchte Künstlerin des gesamten Festivals.

Die Gospel-Musik ist heute – neben der elementaren Verlautbarung ursprünglicher, vitaler Religiosität – auch ein einträglicher Zweig des Musikgeschäfts. Im Begleittext einer ihrer Schallplatten schreiben die Ward-Singers: „Wir beten aufrichtig darum, daß Gott Euch alle segnen möge und hoffen, daß Ihr weiter für unseren Erfolg beten werdet.“ Gospel-Schallplatten gehören zu den Bestsellern der Negerfirmen. Eine große Zahl von Musikverlagen hat sich darauf spezialisiert, Editionen von Gospel-Musik herauszubringen. Die Lebendigkeit der Gospel-Szene, in der täglich neue Lieder entstehen können, in der es keine Gesangbücher mit dem vollständigen Repertoire der Kirchenlieder gibt, kommt ihrer kommerziellen Ausnutzbarkeit natürlicherweise zugute. Aber auch die Kommerzialisierung im Bereich religiöser Kunst ist hier kein Widerspruch. Das eine gehört ebenso zum Leben wie das andere. Und keines von beidem ist mit wertenden oder abwertenden Vorzeichen behaftet.

Auf die Frage, ob der Blues kommerziell ist, antwortete Joachim Ernst Berendt unlängst, es gehöre zum Besten am Blues, daß in seiner Welt „künstlerisch“ und „kommerziell“ noch nicht so weitgehend geschieden seien. Man kann dabei das Wort „Blues“ durch das Wort „Gospel Song“ ersetzen, ohne die Gleichung zu verändern.

Siegfried Schmidt

Mahalia Jackson

