

György Polai:

Einleitende Worte zu einem "Schatzfund" György Szabados' Vortrag in Nagykanizsa

Ich wünschte, dass das alte gute Tesla Tonbandgerät noch funktioniert, das am 5. Februar 1974 im Jazz-Klub in Nagykanizsa den Vortrag des Komponisten und Pianisten György Szabados über die drei Jazzriesen mit „C“ (O. Coleman, J. Coltrane, D. Cherry) aufgenommen hat. Es funktioniert aber nicht mehr, das Tonband ist auch verschwunden, von der Zeit verweht...

Nur dieser Text ist da, den ich als verloren geglaubt habe, aber dank meines Freundes Gyula Halász ist er vor einigen Wochen zum Vorschein gekommen, den er hat für sein Buch „Jazz in Kanizsa“ (1995) sozusagen jedes Jazz-Material im Zusammenhang mit Nagykanizsa gesammelt und aufbewahrt.

Der Leser kann also einen richtigen Schatzfund kennenlernen, den niemand mehr und gründlicher angeschaut hat, als ich. Ich habe nämlich den Vortrag mit dem ehemaligen Tonbandgerät aufgenommen und den Text blitzschnell – mit der Begeisterung eines 17jährigen – getippt, mit unglaublicher Freude. Als ich den Text wieder in die Hand genommen und gelesen habe, habe ich Gyuri's Stimme während der ganzen Zeit gehört, genauso, wie es vor 40 Jahren vorgetragen wurde.

Damals hatte ich schon die späteren Coltrane Werke dank des lieben Sanyi Vajda der hinter uns stand, der uns gute Musikaufführungen auf Tonband selbstlos und unermüdlich zugeschickt hat; ich habe bereits mehrere Szabados Konzerte - von den sehr wenigen - gesehen und gehört (Nagykanizsa, 29. März 1973, Egyetemi Színpad am 27. Dezember 1972 und am 12. April 1973), ich habe mit Gyuri bereits mehrere lange Gespräche und Korrespondenz geführt und vielleicht habe ich ihnen schon einen Besuch in der Borbolya Strasse abgestattet. Ich erinnere mich, wie wir uns nach dem Szabados-Konzert in Nagykanizsa im März 1973 zu viert (Gyuri, Sanyi Vajda, mein Bruder und ich) in der kleinen Stube unserer Wohnung für eine Nacht zusammengedrängt haben.

Im Februar 1974 löste sich das Szabados-Sextett auf, weil nach einem gut gelungenen Konzert in Üröm Misi Ráduly vom Jazzfestival in Pau (im September) mit der Gruppe von Gyuri nicht zurückgekommen war. Er flog nach Boston in den USA, um in der Berklee School of Music zu studieren. Damals, Anfang Februar 1974 wusste ich nicht, dass ich am 15. März schon die Musik von Gyuris Quartett im Fészek-Klub hören konnte, wo Vili Jávor am Schlagzeug saß, und ich hatte keine Ahnung, dass ich noch im selben Jahr am ersten Tag der Aufnahme von „Die Hochzeit (**Az esküvő**)“ - die beste ungarische Jazzplatte aller Zeiten - im Studio der Hanglemezgyártó Vállalat in der Rottenbiller Strasse anwesend sein konnte. Damals saß Imre Kőszegi am Schlagzeug. War es der bösen Sternkonstellation von Gyuri oder nur der Nachlässigkeit der zuständigen Genossen zu danken, dass die leeren Tonbände für die Aufnahme nicht vorbereitet waren, so haben sie mit benutzten Tonbändern experimentiert...

Fünf Jahre später, am 14. März 1979 war Gyuri mit seiner Frau in Pécs und hielt einen Vortrag im Juristen-Klub mit dem Titel: *John Coltrane und die zeitgenössische Musik*. An diesem Samstagvormittag wollten wir uns mit einem Spaziergang in Tettye aufheitern, als uns der junge Reporter des Rádió Pécs das Mikrophon unter die Nase hielt: „Was wissen Sie über Albert Einstein? - da es gerade sein Geburtstag war. Gyuri hat so eine Vorlesung improvisiert, was dem armen Jungen den Atem raubte. Ich glaube nicht, dass diese Aufnahme noch existiert, aber ich weiß, dass der damalige Vortrag von Gyuri nicht aufgenommen wurde, wir haben nur ein kurzes Gespräch im Universitätsblatt von Pécs publiziert: „György Szabados über den ungarischen Jazz“.

An jenem Abend hatte ich eine Überraschung für Gyuri. Ich habe ihn zur technischen Schule geführt, wo die Tänzer des Pécsi Baletts eine Choreographie von Imre Eck aufgeführt haben, gestaltet nach einem Stück von Gyuri: das „*Miracle*“. Gyuri hat „natürlich“ nie davon erfahren, und übrigens kostete es uns nicht wenig Kampf, dass uns der Einlass gewährt wurde.

György Szabados hat in Nagykanizsa frei über die drei „C“ gesprochen – er brauchte keine schriftliche Vorlage. Der nachstehende Text des Vortrags ist praktisch eine wortwörtliche Abschrift (außer einigen kleineren stilistischen Korrekturen). Daraus ist klar zu sehen, wie „fertig“, sogar „druckfertig“ seine Aussage damals schon war.

Veröffentlichung des Vortrags dank der Genehmigung von Frau Szabados. Textbearbeitung: László Babosi, Görgy Polai und Mihály Ráduly

GYÖRGY SZABADOS:

Ornette Coleman, John Coltrane und Don Cherry

Vortrag in Nagykanizsa am 5. Februar 1974

Verehrte Hörer, liebe Freunde,

Es ist für mich eine besondere Freude, in Nagykanizsa einen Vortrag zu halten nach dem wir schon bereits einmal vorher mit unserer Musik derjenigen Welt dienen konnten, die wir als unsere betrachten, und die unserem Gefühl nach Bestandteil der Musiksprache des heutigen Menschen ist und die auch in unseren Gegenden nicht fremdartig ist. Es bedeutet deshalb eine Freude für mich, weil die Musik vieles aussagt, aber ich habe den Eindruck, dass es manchmal auch gut ist, über Musik zu sprechen, vor allem über eine Musik, die heute noch etwas fremd wirkt und deren Ursprung nicht in unserer Welt liegt, sondern eines der elementarsten Phänomene unserer Zeit in sich trägt - und zwar den kulturellen Ursprung der Farbigen. Diejenigen Neuigkeiten, diejenige Tonart, diejenigen originellen Sachen, die für sie bezeichnend sind, und welche – wenn wir an die schönen Künste des Jahrhundertwechsels (19.-20.) und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts denken – so einen großen Einfluss auf die europäischen Künste hatten.

Mein Thema beschränkt sich eigentlich auf die Vorstellung von drei Personen: Ornette Coleman, John Coltrane und Don Cherry. Alle haben einen Namen mit C. Interessanterweise nehmen diese drei Menschen mit C in der Jazzgeschichte einen besonderen Platz ein, vor allem Ornette Coleman und John Coltrane, die Pioniere dieser Gattung waren und gleichzeitig auch die der Bewegungen der Schwarzen. Donald Cherry, der Gefährte der anderen zwei, und der selbst auch aktives Mitglied dieser Bewegung und dieser Musikwelt ist, hat in dieser Musik eher die Rolle des ‚Ausführenden‘, darum spreche ich über ihn am wenigsten, da sein Stil, seine Vorstellungen und seine Welt eigentlich nur eine Farbe in dem Konzept darstellen, das Coleman vertritt.

Bevor ich kurz die Lebenslaufdaten schildere – da es nicht meine Aufgabe ist, ihren Lebenslauf zu erzählen – muss ich unbedingt über den Hintergrund, vor allem dem gesellschaftlichen Hintergrund sprechen, der diese Musik entstehen ließ.

Und wir sind schon mitten in Amerika, genauer in Nord-Amerika, noch genauer in den USA. Heute weiß jeder, wie die Schwarzen nach Amerika gekommen sind und dort drei Jahrhunderte lang Sklaven waren. Sie lebten in einer „sozialen“ Situation des europäischen Altertums des 18.-19. Jahrhunderts, bis zu ihrer offiziellen Befreiung.

Das ist schlussendlich eine Begründung dafür, welche ziemlich eindeutige Grundlage geschaffen wurde für eine Charakteristik der Schwarzen. Aber ich möchte hier einen Bocksprung machen und die jüngste Vergangenheit anschauend folgendes erzählen:

Für Amerika ist in erster Linie bezeichnend, dass die wirtschaftliche Befindlichkeit - die wirtschaftliche, existentielle Empfindlichkeit von jedem dort lebenden Menschen - Vorrang hat vor der Empfindsamkeit für die Entfaltung und Bildung von künstlerischen oder sonstigen geistigen Fähigkeiten. Diese materialistische Denkweise begünstigt im Allgemeinen nicht die Künste. Die Entfaltung der Industriegesellschaft, die kapitalistische, imperialistische Ausrichtung - auch im wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Sinne - erzeugt die Art von Allgemeinbefinden, das wir heute als Entfremdung bezeichnen, obwohl dies ein komplexer, vieldeutiger Begriff ist. Darüber werde ich jetzt nicht sprechen. Die Kunst Amerikas, die versucht hat, den Weg, den die Kunstformen in Europa zurückgelegt hatten auf seinem Boden, in seiner Welt mit großen Schritten nachzuholen, gipfelte dann in einer Kunst der Entfremdung, die vor allem für die Kultur der in Europa lebenden Weißen bezeichnend war. Dieser Prozess trifft auch für die Musik in Amerika zu. Wer schon die Kompositionen von John Cage oder die Musik von Aaron Copland und anderer Komponisten gehört hat, weiß, dass man in diesen nachempfinden kann, dass die Musik der Weißen im heutigen Amerika von einem ziemlich schillernden, aber im Grunde leerem Leben berichtet. Der schwarze Mensch hingegen, der sich so spektakulär vom Weißen unterscheidet, findet sich in der Welt in einer ganz anderen Situation vor. Natürlich ist er in der Welt schon wegen seiner Farbe in einer ganz anderen Situation, aber die Art und Weise, wie er beurteilt wird, ist in Amerika besonders, da dort seit Jahrhunderten Weiße und Schwarze zusammenleben, und während drei Jahrhunderten der Schwarze nicht als ein Mensch angesehen wurde. Was die heutige Situation betrifft, macht LeRoi Jones in seinem Buch *Blues People – Von der Sklavenmusik zum Bebop** eine sehr interessante Aussage: „Heutzutage ziemt es sich nicht, sich daran zu erinnern, dass in Amerika drei Jahrhunderte lang Sklaverei herrschte, der Weiße war der Herr und der Schwarze der Sklave“. Aber dieses Wissen ist anwesend an den Wurzeln der richtigen amerikanischen schwarzen Kultur, und dies, und die begleitenden Züge der Zwiespältigkeit, des Selbsthasses, des Stoizismus und des launenhaften Optimismus drücken einem großen Teil der Inhalte der afro-amerikanischen Musik ihren Stempel auf. LeRoi Jones denkt dabei an jene afro-amerikanische Musik, die diejenige neue Musikerscheinung trägt und vertritt, die die Schwarzen in Amerika geschaffen haben, und die wir heute Jazz nennen.

Das wäre aber zu einfach. Im Schicksal der Schwarzen erfolgten inzwischen gesellschaftliche Veränderungen, aber keine solchen Änderungen, die in ihnen nicht ständig das Gefühl aufrechterhalten hätten, dass sie nur Neger, nur Schwarze sind. Eigentlich - und das betraf hauptsächlich die schwarze Mittelklasse - hat dies die Ursache für den Selbsthass gelegt, über den LeRoi spricht, dass sie sich geschämt haben, Schwarze zu sein, vor allem als es schon in Amerika Mode wurde, dass Weiße sich als Neger maskiert haben und einander mit „Negermusik“, auf kommerzielle Art unterhalten hatten.

Inzwischen erfolgte in Amerika eine rasche Urbanisierung, da es das Land ist, wo die industriell-soziale Entwicklung bis jetzt den höchsten Stand erreicht hat. Dagegen aber entstand - in den Augen des sich immer als eingesperrt oder anders gesagt, ausgesperrt fühlenden „Negertums“, - ein archaisches nostalgisches Verlangen nach einem verlorenen Reich. Es ist eine psychologische Erscheinung, dass der Mensch, der sich in einer schlechten Situation befindet, seine Sehnsüchte in ein verlorenes Eden zurückverlegt, von dem er voraussetzt, dass es einmal da war, und dass er in der

Tiefe seiner Seele trägt. Das ist nichts anderes, als die Sehnsucht seines eigenen geistigen, kulturellen Wesens, das sich nicht verwirklichen konnte.

Diese Nostalgie ist auch heute noch für das ganze „Negertum“ bezeichnend, früher war es sich dessen in diesem Maße nicht so bewusst. Heute, wo wir von „Black Power“ sprechen, versuchen sich die Schwarzen mit einer solch großen Zielstrebigkeit ihre eigene Welt zu schaffen, dass solche Größen erstehen, wie Martin Luther King, Malcolm X, usw. und solche durch und durch geistigen Menschen, wie LeRoi Jones.

Diese Menschen standen ihren ethnischen Wurzeln viel näher, als der Weiße, der seine Städte gebaut hat, seine eigene Kultur ein wenig ausgelebt hat, also über eine kulturelle Vergangenheit verfügt. Der gesellschaftliche Zustand und die Ansichtswiese der Schwarzen sind mehr ethnisch, da sie in Amerika in Ghettos leben. Unter Ghetto sollten wir nicht als so etwas verstehen, wie die Ghettos im Faschismus in Europa waren, sondern es sind abgegrenzte Stadtteile, die sich sehr von den Gebieten unterscheiden, wo keine Schwarzen wohnen.

Natürlich gibt es große Unterschiede, was die existentiellen Umstände betrifft. Wir müssen einen Unterschied zwischen den Schwarzen machen, die den Weg der Anpassung, der Zusammenarbeit gewählt haben. Es handelt sich um die Mitglieder des Mittelstandes, die bereit waren, auf das Bewusstsein um ihr „Negertum“ zu verzichten, und sich damit ihre hervorragenden Lebensumstände geschaffen haben. Aber die Existenz eines Volkes hängt nicht hauptsächlich von der materiellen Grundlage ab, höchstens sein Wohlstand. Das „Negertum“ in Amerika hat heute sein Selbstbewusstsein aufgebaut, es hat seine Erfahrungen gemacht und seine Möglichkeiten in der amerikanischen Gesellschaft erkannt, die erlauben, von dem Hintergrund dieses eingesperrt seins, seine eigene Welt aufzubauen, aber dabei das gesamte Kulturerbe nutzbringend einzusetzen, das es aus der historischen Vergangenheit so rein und schön bewahrt hat, das Erbe, das es aus Afrika und über Afrika schlussendlich aus dem Orient mitgebracht hat.

Noch so viel als Einleitung: der Jazz durchlief bestimmte Perioden - und für fast jede Periode ist bezeichnend, dass der weiße Mensch versucht, die Jazzmusik als Phänomen „weiß zu machen“. Er versucht sie in den Dienst seiner Unterhaltung zu stellen. Der Schwarze hat das immer argwöhnisch betrachtet. Und warum schmeckte dem Weiße diese Musik nicht?

Weil der weiße Mensch Kultur aufgrund von anderen biologischen und psychologischen Motiven gestaltet hat. Sein Temposinn, die Zeitrechnung seines Lebens, sein Erbe sind alle anders; er ist von anderswo gekommen, seine Leidenschaftlichkeit ist anders, alles unterscheidet sich von dem, was für den Neger typisch war. Daraus folgt, dass die Mentalität des Schwarzen diese nie als seine eigene akzeptiert hat, was der weiße Mensch unter der Verwendung seiner Musik als Mode für sich produziert hat. Darum haben sich die Negermusiker von Zeit zu Zeit von gewissen Strömungen des Jazz distanziert und die Jazzgeschichte zeigt, dass diese Distanzierungen den großen Vorbereitungen zur Fortentwicklung des Jazz entsprochen haben. Heute wissen wir, dass Ragtime, Dixieland, Swing eigentlich die „weißen Perioden“ der Jazzgeschichte waren. Frank Kofsky, LeRoi Jones und andere haben zu diesem Thema sehr bedeutende Forschungen durchgeführt. Das waren diejenigen Perioden, als der Weiße versucht hat, die Jazzmusik zu kommerzialisieren. Das „Negertum“ war von all diesem weit entfernt.

Dixieland oder selbst Ragtime sind keine „Schwarze Musik“. Stravinsky hat diese Stile mit scharfem Gehörsinn beobachtet und eine Klavierkomposition im Ragtime-Geschmack geschrieben. Die „Negermusik“ duldet keine solche „Geregeltheit“: diese Ordnung des Metrums, der Melodienführung und sonstiger musikalischer Faktoren, die der Weiße verlangt; sie duldet nicht diese idealisierte Perfektion, weil sein Temperament andersartig ist und die diatonische Denkweise in der Musik nicht seine eigene ist. (Die Musik hat den Höhepunkt der Diatonik zurzeit von Mozart und Beethoven erreicht. Das ist aber eine besondere Musikwelt innerhalb der Welt der Klänge, eine ausgesonderte Musikordnung.)

Die Musikwelt der Schwarzen empfindet dies nicht als ihre eigene. In den 40er Jahren fand eine riesige Wende in der Jazzmusik statt, als solche Größen wie Charlie Parker, Thelonious Monk, Dizzy

Gillespie auftauchten, um nur ein, zwei Namen zu erwähnen, die im Gegensatz zur Swing-Periode, die wiederum eine ausgesprochene Periode mit „weißem“ Charakter war, den Charakter des Rhythmus zurückbringen wollten, der für ihre Welt, ihren Kulturkreis bezeichnend ist. Damit war die Musik der „Bebop-Periode„ geboren.

Die ersten großen Bebop-Musiker haben dies in der Gesellschaft sozusagen demonstrativ aufgebaut und vertreten, da sie auch in ihrer Kleidung diesem Konzept entsprochen haben.

Sie trugen die Kleidung des ländlichen, kleinstädtischen Negers: eine gewisse typische Mütze und ließen sich einen Ziegenbart wachsen. Die Ausrüstung wurde mit einer Brille aus Drahtgestell und Fensterglas ergänzt, weil sie es unter den Schwarzen zur Mode machen wollten und damit zur Schau trugen, dass auch der Neger ein Intellektueller sein kann, weil er nicht weniger ist, als die anderen; und ihre Werte und ihre Möglichkeiten auch nicht kleiner, höchstens andersartig sind. Er hat also lieber diese Brille getragen, damit er wie ein Intellektueller aussieht. Er hat also diese Schritte gemacht, und das war die Grundlage, auf die die jetzigen, sogenannten Avantgarde-Musiker - die im Vergleich mit den europäischen Komponisten überhaupt nicht Avantgarde sind, sondern Musiker des 20. Jahrhunderts - die musikalische Erneuerung auf eine solide Basis stellen konnten.

Interessanterweise geschehen in der amerikanischen Jazzmusik dieselben Sachen, wie in der europäischen Musikgeschichte während der Jahrhunderte, nur viel schneller.

Man kann all die sozialen Änderungen verfolgen, die in Amerika, vor allem im Leben der Neger stattgefunden haben, da die Musik diese wunderbar festhält und aufzeigt. Wenn wir die europäische Musikgeschichte unter die Lupe nehmen, sehen wir, dass ein Berlioz in Verbindung mit den Gedanken der französischen Revolution stand, was für ihn eine Musik mit elementarem Ausbruch bedeutete. Der große Bahnbrecher Beethoven, der gleichzeitig alle bisherigen Ergebnisse der Musikgeschichte in seinen Werken zusammengefasst hat, repräsentiert eine solche europäische Periode, auch mit Enttäuschungen und Erneuerungen, die berufen ist, das geistige Selbstbewusstsein des europäischen Menschen zu fundieren, zu symbolisieren, usw.

Ich glaube, mit dieser kurzen Einleitung, die natürlich nicht vollständig sein konnte, da dies ein sehr komplexes Problem ist, auch von außen her betrachtet, nun, jetzt können wir ins tiefe Wasser springen und schauen uns die erste Komposition an. Wir beginnen mit der Musik von Ornette Coleman, der der erste unter den Avantgardisten war, und der wie eine Sternschnuppe in die amerikanische Jazz-Musik stürzte.

Musik: Ornette Coleman: *Lonely Woman* (1959).

Ich weiß nicht, ob es gelungen ist, die Stimmung dieser Musik nachzuempfinden? Man kann aus diesem Stück vieles herausfolgern, was ein richtiges Erleben betrifft, das die Schwarzen Menschen haben. Bei ihnen - wie in der Volksmusik im Allgemeinen – ist alles viel direkter, weniger in übertragenem Sinn ausgedrückt, weniger destilliert. Die Kunst und die Kunstsymbole haben heute viel mehr „Erdgeruch“. Der schwarze Musiker vermittelt sehr sinnlich, was er mitteilen will: er will unmittelbar in den Hörer den Zustand hineinzaubern, der in ihm selbst diese Musik ausgelöst hat. Und eine so leidenschaftliche Rasse, wie der Schwarze, neigt besonders dazu, spektakulär und elementar zu sein, was sich nicht nur in der Musik offenbart. In diesem Buch gibt es ein Zitat von einem Gedicht, das eine Frau sagt, die ihre volle Weiblichkeit lebt:

„Ich bin eine große, dicke Mama, oh, mein Po wabbelt,
ich bin eine große, dicke Mama, oh, mein Po wabbelt,
wabbelt so, dass ich die Männer der hageren Mädchen verführe.“

Darin können wir die Direktheit, die Derbheit gut erkennen, so dass man den zur Lust einladenden Po der Negerin sozusagen sieht, nicht wahr? Das ist aber kein abstoßendes, sondern ein sehr anregendes Phänomen. In dieser Musik fühlt man diesen Goldglanz, diese Farbenfreudigkeit, diese Üppigkeit, diese Wucht, das Necken - da für die gesamte Bewegung der Schwarzen diese Lässigkeit, diese Lockerheit bezeichnend ist.

Wenn wir bei einer Sportübertragung die Bewegung eines schwarzen Athleten beobachten, sehen wir, dass sich jedes seiner Glieder in eine andere Richtung bewegt, voller Rhythmus, mit De-Konzentration und trotzdem so harmonisch.

Später werden wir sehen, dass diese De-Konzentration in der sog. „Free“ Musik, in der anscheinend „freien“ Musik zu sehen und zu spüren ist, aber es gibt, was es geben will, ganz einheitlich vor. Was wir gehört haben, hat Ornette Coleman komponiert und gespielt wurde es von seiner Platte, mit der er im Jazz-Leben das erste Mal erschienen ist.

Ornette Coleman wurde am 19. März 1930** in Fort Worth in Texas geboren. Wie es oft der Fall bei Jazzmusikern ist, ist sein Leben auch ziemlich unbekannt. Er hatte wahrscheinlich ein Leben und eine Kindheit, wie die meisten Schwarzen, die in der Stadt leben. In seiner Jugend lebte er lange Zeit in der Umgebung von Los Angeles, im Südwesten, er hat dort studiert und spielte in Blues- und Rhythmusbands. Wie wir wissen, ist Los Angeles der erste Ort, der dabei erwähnt wird, wo der Jazz erstmals aufgetaucht ist.

Die Tatsache, dass er in Blues- und Rhythmusbands gespielt hat, besagt vieles, da er seit seiner frühen Kindheit eine lebhaft Beziehung zum Rhythmus hatte, und der Blues ist eine wahrhafte Empfindung der Schwarzen Menschen.

So lebte er bis in die fünfziger Jahre, und dann begann er ebenfalls in Los Angeles mit Formstudien. Offensichtlich hat er Formenlehren übernommen, die seinen eigenen Musikvorstellungen entsprochen haben, und wie wir es später hören werden, die bis zu den modernen Komponisten des 20. Jahrhunderts reichten. Er fuhr mit Theoriestudien fort, die für seine spätere Musik unentbehrlich waren: diese waren in erster Linie historische, andererseits gesellschaftswissenschaftliche, und drittens musikalische Studien. Das ist der Grund, warum er mit so einer vollständigen Ausrüstung in Amerika erschienen ist.

1958 hatte er eine Platte zusammen mit Walter Norris, Billy Higgins, Don Payne und Don Cherry mit dem Titel: *Something Else* - obwohl das noch nicht seine richtige eigene Platte ist.

Später spielen andere Personen mit ihm.

Don Cherry wurde 1936 in Oklahoma City geboren und seine musikalische Lebensgeschichte beginnt mit dem Auftauchen von Ornette Coleman, so dass er im Jahr 1959 plötzlich auf der ersten Platte von Coleman da ist, die wir soeben gehört haben.

Er spielte zuerst Trompete, dann eine Weile Kornett und dann Pocket-Trompete (das ist ein besonderes Kolbeninstrument). Zu Beginn trat er oft mit Sonny Rollins auf, der ebenfalls einer der typischsten und bedeutendsten Vertreter der traditionellen und originalen Schwarzen-Jazzmusik ist, aber Cherry besuchte oft auch Europa. Wir müssen noch erwähnen, dass die Trompete in der Instrumentalgeschichte des Jazz einen besonderen Platz einnimmt, weil sie in der afro-amerikanischen Musik die edelsten Traditionen vertritt und weiterträgt. Einerseits folgt sie der Blues-Intonation, dieser gewissen, nicht ganz reinen Tonart, die für die Neger-Intonation so sehr typisch ist; andererseits zieht ihn die orientalische Musikwelt immer mehr an. Mehrere zeitgenössische Musiker hatten Einfluss auf Don Cherry, wie Albert Ayler, Eric Dolphy und die indische Musik. Was wir soeben gehört haben, ist das *Lonely Woman (Einsame Frau)* - von der Platte *The Shape of Jazz to Come*.

Dieser schleppende, traurige Klang lässt den Seelenzustand der in sich versunkenen und verlassenen Frau gut nachempfinden, und zeigt deutlich, dass hier in der Musikwelt der Schwarzen eine riesige Wandlung stattgefunden hat. Ich habe schon die Bewegungen der Bewusstwerdung in den vierziger Jahren erwähnt, muss dazu aber noch ergänzen, dass die Musiker der vierziger Jahre, darauf bestanden, dass sie seriöse Musik machen. Und zwar deshalb, weil ihre Musik ein Ausdruck von tieferen menschlichen Bereichen ist, die tiefste menschliche Problematik in sich tragen, und von dieser Sicht her ist sie inhaltlich ernsthaft, keine leichte Unterhaltung, sondern baut auf Katharsis: also, sie will so wirken, dass sie dabei den Hörer mit leiden lässt. Was die Form anbelangt, ist sie so

anspruchsvoll, dass es nur wenige Instrumentalisten auf der Welt gibt, die ihr Instrument auf dem Niveau handhaben können, wie sie es einfordert.

Diesen seriösen Charakter hat diese Generation mit Coleman an der Spitze, den ich für die erste und leitende Gestalt der Bewegung halte, in seiner vollen Ausrüstung mit sich gebracht. Das *Lonely Woman* ist ein kurzes, eher gut komponiertes und „niedergeschriebenes“ Stück, obwohl das grundlegende Prinzip der Jazzmusik die Improvisation ist, und ist eher durch seinen Inhalt sinnlich. Was wir jetzt hören werden heißt : *Eventually (Letztendlich)*

Musik: Ornette Coleman: *Eventually* (1959).

Wenn jemand solche Noten lesen kann, verdient er Achtung, weil es nicht leicht ist, und es ist für uns Europäer nicht einfach, diese Musik nach dem ersten, aber nicht mal nach dem zehnten Zuhören, wirklich nachempfinden zu können. Im Grunde genommen ist das so ein musikalischer Prozess, der mit zahlreichen eigenartigen, exotisch wirkenden Klängen und Effekten arbeitet; und manchmal haben wir das Gefühl, dass hier etwas Lyrisches, und da etwas Hartes auftaucht. Wie kann man diese fast chaotische und schockierende Musik Kunst nennen, für Kunst halten? Das konnte die amerikanische Jazzwelt auch bei der ersten Platte und bei den ersten Auftritten von Ornette Coleman von ungefähr fühlen, als sie sich noch in der Welt vom Cool Jazz und Hard Bop zu Hause fühlte.

Die Perioden überleben sich in der amerikanischen Musik viel schneller, da sie im Vergleich zur europäischen Musik einen Rückstand von mehreren Jahrhunderten oder von einem Jahrtausend aufholen müssen. Die Periode der „Cool Musik“ bedeutete eine komische Zweisinnigkeit: einerseits entwickelte sich unter der Einwirkung der Bach'schen präklassischen Musik eine sehr feine, kammermusikartige Jazzmusik, vor allem dank der weißen Jazz-Musiker, wie Dave Brubeck, Gerry Mulligan, Shorty Rogers und anderen. Diese Musik wendet diejenige Melodienführung, das Kontrapunktsystem und die Rhythmentypen an, die für die europäische Kunstmusik typisch sind, aber gleichzeitig entwickelte sich ein Teil im Cool, woran auch schwarze Musiker beteiligt waren. Hier denke ich vor allem an Miles Davis, einen der Väter der Cool-Richtung. Aber diejenigen, die mit Miles Davis zusammen im Cool beteiligt waren, hatten sich das ganz anders vorgestellt. Hier erscheint wieder das Problem „die Jazzmusik weiß machen zu wollen“. Der Schwarze hat sich im Cool Jazz so vertreten gesehen, dass er sich sagte: ich sehe cool zu, was mit euch hier in Amerika geschieht. Davis hat diesen Gegensatz so aufgelöst, dass er hinter der Cool-Intonation aus dem Aufeinandertreffen der archaischen Welt, die der Schwarze vertritt und der heutigen, kosmischen Welt eine sehr warme Lyrik mit wunderbarer Tiefe geschaffen hat. Das ist ein „Sich ins Innere Wenden“, das dem Schwarzen geholfen hat, sich durch den Bereich der Musik besser kennenzulernen und mehr Selbstvertrauen zu entwickeln. In sich selbst! In seiner Seele! Innerhalb derjenigen Möglichkeiten, die aus der Seele eines schwarzen Menschen hervorgeholt werden können. Aber letztendlich ging das auch vorbei. Hard Bop war eine überspannte Version des Bebop und wurde dermaßen schematisiert, dass es nicht mehr weiterentwickelt werden konnte. Obwohl, interessanterweise der Hard Bop versucht hat, die Perioden der frühen Jazzgeschichte, deren Linien den Fäden der Schwarzen gefolgt waren, zu beleben. Z.B. die Rhythmus- und Blues-Periode, von denen einer der namhaften Vertreter Eddie „Cleanhead“ Vinson war, den ich in San Sebastian getroffen habe. Er singt den Blues fantastisch und spielt heute noch Saxophon. Ein alter Neger mit Ziegenbart.

Nach diesen Bemühungen mit Hard Bop und Cool folgte etwas sehr Interessantes. Die neueste Strömung der europäischen Musik stürzte in die Welt der Schwarzen hinein, und zwar die Resultate der Musik des 20. Jahrhunderts. Hier finden wir große Namen wie Strawinsky und Bartók. Beide benützen die Volkstraditionen: einerseits die russische, bzw. diejenigen aus der Ural-Gegend, andererseits die mittel- und südeuropäische, die türkische, bzw. nordafrikanische, also nicht die westeuropäische, nicht die amerikanische, sondern die orientalischen Traditionen. Gleichzeitig brachte dies eine andere Rhythmik mit sich, die wir entweder als rhythmische mitteleuropäische oder nordafrikanische Volksmusik, oder als ungarische Volksmusik mit parlando-rubato Charakter

beachten; in jedem Fall bot sich hier eine Möglichkeit, die sich nach den erreichten Ergebnissen der damaligen europäischen Musik, in die Richtung der Auflösung des Rhythmus bewegte.

So haben die Komponisten des 20. Jahrhunderts die für die orientalische Volksmusik charakteristische Polyrhythmik auch in den Mittelpunkt der Musikdenkweise gestellt und benützt. Das hatte dann unübersehbare Folgen. Einerseits deswegen, weil der asymmetrische Rhythmus die Komponisten bzw. die Spieler moderner Musik zur asymmetrischen Denkweise veranlasste; andererseits ging dies seinen eigenen Weg, weil die Polyrhythmik ein Bereich mit unübersehbarem Reichtum ist, und so landen wir wieder bei der Schwarzen Musik. Die afrikanische Rhythmuswelt befolgt nämlich den Weg der Polyrhythmik und zwar so, dass sie seit Jahrtausenden oder wer weiß wie lange darin existiert und lebt, da heutige Aufnahmen zeigen, über welch unerhört differenzierte Rhythmuswelt der Afrikaner verfügt. All das traf in einer wunderbaren Einheit aufeinander im Kreis der „Avantgarde Neger Musiker“ und deren Musik. Diese eigenartige Musik entstand zusammen mit der vorhin erwähnten polyphonischen Denkweise; und ihre Hauptcharakteristik ist, dass sie polyrhythmisch ist, also der unmittelbare Erbe und Fortführer der schwarzen- und vor allem afrikanischen Traditionen. Da dies für den orientalischen Menschen nicht bezeichnend ist, und auch nicht für diejenigen Meister des 20. Jahrhunderts, die ich erwähnt habe, entstand sofort eine zeitgenössische seriöse Musik, die sich damit von der europäischen Kunstmusik unterscheidet - und der Unterschied ist riesengroß -, da sie das Ergebnis eines anderen Kulturkreises und einer anderen Seite der menschlichen Seele ist.

Das zu überbrücken ist keine leichte Aufgabe für den weißen Menschen. Aber versuchen wir jetzt einen anderen Weg einzuschlagen und kommen so zu John William Coltrane, der uns dabei helfen kann. Weil er derjenige Musiker war, der in dieser Welt dem ungarischen Ohr am nächsten steht, weil seine Intonation etwas archaischer und volkstümlicher bleiben konnte im Gegensatz zu Ornette Coleman, bei dem die Kennzeichen des schwarzhütigen Stadtmenschen absolut fühlbar sind. Hören wir ein Stück von einer seiner früheren Platten, wo wir seine wegsuchenden Vorstellungen heraus hören können.

Musik: John Coltrane: *My Favorite Things* (1961)***.

John Coltrane wurde am 23. September 1926 in Hamlet in North-Caroline geboren und starb am 17. Juli 1967 an Leberkrebs in New York. Er widmete sein ganzes Leben der Musik - in einem heldenhaften Kampf - und in den letzten Jahren ständig in Todesnähe.

Er spielte zuerst im Ensemble von Dizzy Gillespie - also in einer guten Schule - in der bereits erwähnten Gesellschaft, die zu ihrem Selbstbewusstsein gefunden hatte. Sein Vorbild war Dexter Gordon. Zwischen 1955 und 1960 spielte er mit Miles Davis, sie machten mehrere gut gelungene Aufnahmen, und er fiel durch seine außerordentliche Virtuosität auf, mit der emotionalen Spielweise, die all seine Solos, sogar seine ganze Musik bezeichnen. Dadurch, dass er sein Instrument perfekt meistert, zaubert er fantastische Läufe hervor und entlockt seinem Instrument solche Klangwelten, vor allem mit diesen Läufen, die sich an den tonalen Hergang, der in der Musik erfolgt, von tausend Seiten herantasten. Das war der typischste und wundervollste technische Gewinn in der Jazzliteratur, den seine Instrumentalkunst mit sich brachte. Er bricht mit Miles Davis im Jahr 1960 und gründet sein eigenes Quartett, mit dem er eine Platte herausgibt: *My Favorite Things*. Ich war schon öfters in einer Gesellschaft, wo man die Volksmusik, Jazz und allerlei Musikformen liebt und öfters hat man mir dort die Frage gestellt, warum es nötig sei, eine Nummer so lange zu spielen. Derselbe Rhythmus wird fortgesetzt und das Konzept zerfällt, verschwimmt, hat keinen Effekt. Ich konnte oft schwer eine Antwort finden. Ich glaube, es ist die beste Antwort, wenn wir einmal eine Originalaufnahme einer Volksballade, z.B. die Ballade über *Kómvives Kelemenné* hören. Je mehr Strophen der Sänger singt, desto mehr passt die Aufnahme an dieser Stelle dazu. Weil diese Monotonie, die für die Musikdenkweise des Schwarzen so sehr charakteristisch ist, letztendlich nicht nur für das Negertum typisch ist, sondern für die meisten Volksmusiken zutrifft. Den Blues, der so sehr die Tiefe der Schwarzen Musik und der Seele des schwarzhütigen Menschen vertritt - vielleicht ihren echtsten

Bereich - charakterisiert genau der schwindelerregende Rhythmus, der sich ständig wiederholt, und bei dem man Tausende und Tausende Variationen einbauen kann. Genau dieses wiegende Spiel ruft diese warme, schmerzhaft und doch freudevolle Stimmung hervor, die wir auch in diesem Lied, im „Lieblingslied“ von Coltrane gehört haben. Coltrane hat dieses Stück noch einige Male bearbeitet, und zwar so, dass er mal in Dur und mal in Moll improvisiert, d.h. mal die eine, mal die andere Seite desselben Lieblingsliedes, desselben Lieblingsgefühls hervorhebt. Auf jeden Fall innerhalb dieses komplexen und daher wirklich modernen Musikempfindens, das wir wirklich für eine der größten Gaben - jetzt können wir bereits sagen - der seriösen Schwarzen Musik und hauptsächlich des Blues halten können.

Später gesellten sich McCoy Tyner, Reggie Workman und dann einer seiner besten Bassisten Jimmy Garrison, sowie Elvin Jones, der den Stil des Ensembles mit seinem wunderbaren polyrhythmischen Trommeln bereichert, zu ihm. Er arbeitet mit Eric Dolphy und mit vielen anderen, die später ihren eigenen Weg einschlugen. Nachdem er alle modalen Tonleitern geübt und gespielt hatte, lernte er ungefähr 1961 die indische Improvisationstechnik kennen und studierte diese ernsthaft. Die amerikanischen Kritiker und die Jazzwelt selbst hielten seine Musik zuerst auch für Anti-Jazz. Er verhält sich zu diesem wie jemand, der auf den Dschinn aus der Lampe trifft: er möchte ihn manchmal am liebsten wieder zurückbringen. Später publiziert er einige Platten, die auch Musik mit traditionellem Charakter enthalten, wie *The John Coltrane Quartet Plays* - vielleicht führt ihn die Nostalgie in die Stimmung früherer Zeiten zurück, vor allem zur Bebop-Periode - inzwischen geht er aber weiter auf seinem eigenen Weg und kommt in fantastische Weiten. Er kam sofort weiter als Ornette Coleman, obwohl sein Lebenswerk abgeschlossen ist. Aber - und darauf muss man immer aufmerksam machen - der musikalische Aufbau der Schwarzen Musik spielt sich immer um den Blues herum ab. Blues ist eigentlich schwer zu fassen, ich habe vorher versucht etwas darüber zu sagen - es ist Freude und Kummer in einem, Nostalgie und Wut in einem; vieles mehr und schlussendlich eine unerhört komplexe Sache, die schon zum Weltphänomen geworden ist, da selbst die Unterhaltungsmusik eine Blues-Periode hatte, und sogar der Beat. In der soeben gehörten Komposition kann man spüren, dass sie wegen dem gebundenen Rhythmus noch sehr mit der traditionellen Jazzdenkweise verbunden ist. Das jetzt folgende Stück von der Platte *Coltrane Plays the Blues* ist immer noch damit verbunden und engagiert sich für die Blues-Welt. Wir hören die Charakterzeichnung mit dem Titel *Mr. Knight* von der Platte *Coltrane Plays the Blues*, die eine Gospel-ähnliche Einführung aufweist.

Hier möchte ich auf den Riff-Charakter des Themas aufmerksam machen, was wieder so ein Phänomen in der Schwarzen Musik ist, wie gewisse Schritte in der ungarischen Volksmusik. Der Riff ist die permanente Wiederholung einer zwei- oder viertaktigen Melodiereihe. Der kann sich als Thema wiederholen, als Grundlage der Improvisierung, als Begleitung oder als Einsatz. Deshalb wird er so interessant, weil so ein Riff immer das für die Schwarze-Musik so bestimmende Phänomen hervorrufen soll: dass der Rhythmus immer Vorrang hat. Ich verstehe darunter den Charakter des „Neger-Jazztaktes“, der die Melodieführung bestimmt und in seinen Dienst stellt und damit auch die ganze Improvisierung. Eigentlich ist die ganze Improvisierung und Melodieführung nichts anderes, als die Entfaltung und der Genuss der verschiedenen Möglichkeiten des Rhythmus durch die Melodie.

Wir werden hier, im *Mr. Knight* so etwas hören. Man spürt, dass es hier um das Erfassen eines Zustandes und um das Versinken darin geht. Nach diesem Prozess macht Coltrane große Schritte vorwärts auf seinem Weg. Das werden wir in der folgenden Coltrane-Aufnahme hören.

Musik: *John Coltrane: Mr. Knight (1962)*.

Aber schauen wir jetzt nach, was Coleman währenddessen macht. Ornette Coleman war mehr ein Stadtmensch, als Coltrane. Coltrane sehnt sich eher nach etwas, was über allem steht, nach etwas Kosmischen und Zeitlosen und sein Weg wird ihn in diese Richtung führen. Ornette beschäftigt sich eher mit der Gegenwart, er will den Zustand in dem der damalige schwarze Mensch gelebt hat, eher

analysieren. Dort in der Stadt, mit dem, was er mit sich brachte. In wie weit er eher ein Stadtmensch ist, werden wir dank der späteren Aufnahme erfahren: *New York Is Now*, von seiner Platte *New York*.

Aber ich muss unbedingt auch noch davon erzählen, was geschehen ist, welche Änderungen im Bereich der Musik inzwischen geschehen sind, bzw. innerhalb dieser Bewegung und wir dürfen das Bebop-Phänomen der 40er Jahre und die damaligen Veränderungen nicht unerwähnt lassen.

Vor der Bebop-Periode sah die Improvisierungstechnik folgendermaßen aus: da war ein Stück, ein Thema, eine gewisse Form; und die Musiker bearbeiteten anhand dieser Melodik und diesem Akkordschemata die Variationen des Themas, mit verschiedenem rhythmischen Spiel gewürzt, und dementsprechend war der instrumentale Teil vielleicht etwas größer. Das war vor allem in der Swing-Periode bedeutend, wo dies so weit ging, dass fast alles niedergeschrieben war und es gab nur eingefügte Improvisationen. Zu genau, zu eindeutig, zu maschinell war diese Musik und eigentlich schon entleert: sie hat nichts ausgedrückt, ihre Aufgabe war nur Unterhaltung. Nach all dem sagten sich die Bebop-Musiker folgendermaßen: ich habe ein Thema; die Akkordschemata - mindestens die skizzenhaften, genauer genannt: funktionellen Akkordschemata - arbeiten nach dem Vortrag des Themas den Grund der Improvisation so aus, dass die Improvisation eine völlig neue Melodie zum Ergebnis hat, also völlig neue Lösungen bietet. Es ist möglich, dass ein-zwei Motive des Themas, ein-zwei Zusammenhänge vorkommen, aber wichtig ist die Schöpfung von Neuem, die ganze Breite des Themas stimmungsmäßig, sowie musikalisch auszuschöpfen und ihre verschiedenen Möglichkeiten zu entfalten. Das ist ein großer Schritt vorwärts, da sich hier der Musiker auch damit beschäftigen will, welche Welt das Thema erfasst. Das ist eine der Änderungen. Die andere: die Rhythmussektion innerhalb des Orchesters.

In der Bebop-Periode erscheint der Kontrabass. Bis dahin liefert die große Trommel den Rhythmus - denken wir nur einmal an das Orchester von Chick Webb oder Krupa. Der Bass übernimmt den Rhythmus. Der Kontrabass hat zuerst die Funktion der stimbaren Großtrommel. Später wird er ein gleichrangiges Instrument, gerade wegen der Polyphonie. Als Folge dessen, dass der Kontrabass die Leitung des Bass übernommen hat und die Rhythmussektion auf Schlagzeug und Kontrabass aufgespaltet wurde, änderte sich auch die Klaviertechnik.

Bis dahin hat die linke Hand die Basstimme geführt, normalerweise in Form von einem Pendelbass - denken wir an Art Tatum oder andere - nachher bleibt diese Technik weg: die rechte Hand beginnt am Klavier improvisativ mit einer linearen Denkweise zu spielen; und die linke Hand spielt mit Akkordbegleitung. Der erste Meister dieser Technik war Bud Powell. Noch weitere Änderungen haben im Zeichen der Avantgarde stattgefunden. Einerseits traten die polyphonische und die polyrhythmische Denkweise unerhört in den Vordergrund. In dieser Hinsicht hat das Klavier oft eine zweifelhafte Rolle inne, da das Klavier ein Akkord-Instrument ist. Es hält fest und benutzt hauptsächlich den Zustand einer Periode in der Musik, die im Klassizismus, bzw. in der Romantik gespielt wurde, als die Akkorde eine wichtige Rolle spielten. Aber bei der linearen Denkweise spielt das Klavier eine sekundäre Rolle. Ornette Coleman z.B. lässt es weg. Auch vorher haben wir von ihm Musik ohne Klavier gehört. Es ist typisch für Ornette, dass er ein richtiger improvisierender Solist war. Nach ernsthaften Vorstudien, Kennenlernen und Entdecken von zahlreichen Variationen stellt er jedes Mittel, jedes Element in eine bestimmte Funktion und benutzt diese frei bei seinen Improvisationen.

Außerdem hat die Polyrhythmik einen neuen Schritt als Folge: die bestimmte Rhythmisierung beginnt sich einerseits aufzulösen, andererseits fängt die Aufgabe des Rhythmus an sich innerhalb eines Stückes zu ändern. Die Musik wird dadurch farbenreicher, dass es innerhalb eines Stückes schnelle und langsame Tempi gibt, die, je nach Bedarf des Musikgeschehens, aufeinander folgen. Die musikalische Linienführung folgt der inneren - emotionalen und der musikalisch-ästhetischen und so entstehen ähnliche Kompositionen wie in der klassischen Musik, zum größten Teil mit improvisatorischen Mitteln auf improvisativer Grundlage, d.h., wenn der Vorgang eine gespannte, eine wütende oder freudige, mehr robuste und elementare Wirkung oder ein schnelleres Tempo

benötigt, dann wird die Musik dementsprechend gespielt. Sie ändert sich plötzlich oder langsam - je nachdem, wie das Orchester sich aufbaut. Und hierin liegt die musikalische Begründung, warum diese nicht mehr Unterhaltungsmusik genannt werden kann.

Die erste Nummer beginnt mit einem Kontrabass Solo. Ich möchte darauf alle besonders aufmerksam machen. Der Bassist Scott LaFaro war einer der vielversprechenden Bassisten der Jazz-Geschichte. Er starb sehr jung bei einem Autounfall.

Wenn wir die Komposition für Kontrabass oder Cello eines heutigen modernen Komponisten hören, dann hören wir etwas Ähnliches wie hier. In der zweiten Nummer hören wir ein Solo von Don Cherry, was meiner Meinung nach außerordentlich expressiv und für ihn charakteristisch ist, man merkt gut die Traditionen der Bebop-Periode, des Blues und der vierziger Jahre, was Cherry sehr gekonnt am Leben erhält. Im Allgemeinen sind diese Stücke von einem erzählenden Charakter und praktisch sind wir bereits bei der Atonalität. Die Tonalität erscheint nur hier und da, wie in der modernen Musik, weil sie innerhalb der Atonalität eine separate Funktion hat: etwas nostalgisch im Zeichen der Erinnerung an die alten Zeiten oder der Autor will damit irgendwelche sehr warme Umstände heraufbeschwören.

Der Titel der ersten Nummer heißt: *Ornette* - es geht dabei um ihn selbst. Die Linienführung, diese rhythmische Verzauberung durch den Kontrabass und das Schlagzeug, die vorwärtstreibt und darüber ertönt die Musik des Soloinstruments, die mit der Linienführung des Rhythmus parallel geht, sie lebt ein eigenes Leben, die zwei sind voneinander unabhängig.

Trotzdem gehören sie zusammen, etwas verbindet sie. Gleichzeitig bringt jede Stimme eine andersartige Musik hervor. Hierbei kann man nur schwer einen Punkt finden, von dem man sagen könnte: hier ist D-Dur, oder H-Moll oder ähnliches. Die Welt, die die Denkweise des Menschen früherer Zeiten fest fixiert hat, ist vergangen, weil sie vergehen musste, besonders in einer Welt mit beschleunigtem Zeitablauf, wie es für Amerika bezeichnend ist. Die Musiker und Komponisten zeugen davon: wir wollen im Bereich unserer Kultur in der Sprache von Heute sprechen. Und diese bereits erwachsene „Neger-Musikkultur“, hinter der eine schwarze Bewegung steht - diese Kultur kehrt dem Amerika und dem amerikanischen Publikum von damals den Rücken zu, weil sie keine Ware sein will, sondern das geistige Gedankengebäude des schwarzen Menschen schaffen will. Weil schlussendlich das Wesen des schwarzen Menschen die richtige kulturelle Bedeutung für Amerika darstellt. Das haben auch die Schwarzen erkannt, denn, wenn wir die Unterhaltungsmusik betrachten, vom Beat bis zu irgendeinem Stück dieser Unterhaltungsmusik - so fühlt man die Spuren der Schwarzen Rhythmuswelt. Es gibt da ein Wort, was die Neger, auf sich bezogen, quasi mit Stolz benützen - und sie verwenden den Ausdruck auch in der Musik zur Charakterisierung - im Englischen heißt es funky, was stinkend bedeutet.

Ihnen, diesen ungewaschenen „stinkenden Neger“ war lange Zeit nicht erlaubt, den Bus oder die Straßenbahn zu besteigen. Heute ist so etwas nicht mehr möglich. Der „Funky Neger“ hat sein Rückgrat aufgerichtet und dieses Wort ist, wenn auch nicht mehr so drastisch wie früher, aber doch noch im Repertoire seines aktuellen geistigen Bewusstseins vorhanden. Das Wort funky kennzeichnet „das Negertum“, das im Bereich der Kultur für Amerika einen richtigen Trumpf darstellt. Den richtigen und einzigen, weil die Indianer ausgerottet wurden.

Inzwischen vollführte Coltrane einen Riesenschritt. Einerseits in Richtung Tiefsinnigkeit, also inhaltlich, andererseits was die musikalische Denkweise und die Mittel anbelangt. Er löst den Rhythmus einfach auf und setzt eine im rhythmischen Sinne ungebundene musikalische Tonart ein, eine Tonart mit freiem rubato Charakter, worin vieles Platz hat. Eigentlich führt ihn dieser Schritt wirklich viel weiter als Ornette Coleman. Für Coleman ist neben allerlei Polyrythmik auch der Umstand bezeichnend, dass der Rhythmus in seiner Musik immer gebunden und lebhaft anwesend ist; er erlaubt seinen Musikern nie sich von einem gewissen Rhythmusgerüst und Rhythmuserlebnis zu weit zu entfernen.

Coltrane ist viel freier und viel mutiger, er teilt ein gewisses Tempo nicht auf verschiedene Teile auf, sondern mehrere Tempi laufen oft parallel nebeneinander her. Er behandelt das Rhythmusserlebnis als ein abstrahiertes Erlebnis, den Rhythmus empfindet der Hörer wie ein Gefühl, ein Allgemeinbefinden. Was den Inhalt betrifft, beginnt er sich mit tief menschlichen, tiefen sozialen Problemen zu beschäftigen - vielleicht vorausahnend, dass die Monate seines Lebens gezählt waren. Wir werden jetzt das Stück *Selflessness*, bzw. einen Auszug daraus hören. Die Übersetzung ist: Selbstlosigkeit. Da der westliche Mensch und die westliche Kultur grundlegend eine Kultur darstellen, die sich unter dem Zeichen des Eigennutzes entfaltet und aufgebaut hat. Die Frage in dieser sich mehrenden und immer größer und immer massenartigeren Welt ist, ob wir fähig sind kollektive Menschen zu sein? Dazu braucht man Selbstlosigkeit, sonst bleiben wir in uns selbst gefangen und einander hassende Menschen. Was für ein tiefes und kosmisches Problem das ist! Hören wir, mit welchen Mitteln, mit welcher unerhört emotionalen und expressiven Fülle dies Coltrane vorträgt, ja erleidet.

Musik: John Coltrane: *Selflessness* (1965).

Bitte schön, hier kamen schreckliche Hupentöne und Gekreische heraus! Ist das nicht schrecklich? Was soll das sein?! Antimusik oder was? Er bläst in ein Instrument und was da heraus kommt, ist gespalten, wie die... Musik?! Kakophonie! Lärmbelästigung! Umweltverschmutzung!... Nein! Nein, bitte schön. Das ist eine viel abstraktere, vollständigere Sache, das ist eine sehr große Erkenntnis. Das Heraufbeschwören einer sehr großen Sache. Warum? Der erste Eindruck von dieser Musik ist, dass etwas zu fließen beginnt, zu strömen, brodelnd hervorzubrechen. Aber Selbstlosigkeit ist die Selbstlosigkeit eines Menschen mit wirklich angespannter Seele. Die Sehnsucht, selbstlos zu sein, oder dass er selbstlos sein will, aber es nicht kann. Weil er in einer Welt lebt, wo der Selbstlose als Idiot betrachtet wird. Daran kann man sterben! Diese Sehnsucht zu geben treibt den schöpferischen Menschen in einen Zustand, der der innerliche und grundlegende Drang zur Schöpfung ist. Er fühlt, dass er talentiert ist, sehr talentiert und es weitergeben muss, denn, wenn er es nicht tut, dann kehrt sich dieses Talent gegen ihn. Wie viele, ja, wie viele Kunstschaffenden haben diese unselige Welt am Seil hängend verlassen. Sie haben sich umgebracht, weil sie nicht zu Wort kommen konnten, diese Sehnsucht nicht weitergeben konnten. Dieser Zwang zum Geben ist zutiefst menschlich, typisch für jedes Lebewesen und jedes Teilchen der Welt. Der Schwarze Mensch entstammt einem Volk mit dieser ästhetischen Geste, die sich so lebhaft, so schillernd, mit Übertreibungen, so ausufernd ausdrückt. Sollte er nicht gerade auf diese Art diese Geste, dieses Gefühl, das Strömen der Selbstlosigkeit zum Ausdruck bringen? Das ist eine meiner Bemerkungen. Die andere Seite ist: jedes übertriebene Gefühl, das in Schranken gehalten wird, aber große Energien in sich trägt, sprengt früher oder später jeden Rahmen - und so sprengt es auch den Rahmen des Klanges. Und noch mehr dazu: wenn jemand an einem Musikinstrument oder Gegenstand einmal die bis dahin akzeptierte Vollkommenheit erreicht hat, und diese bis zur maximalen Grenze der Möglichkeiten ausgefeilt hat, dann glaubt jedermann das Unmögliche herausfordern zu müssen und betritt Bereiche, die schon sehr bizarre Zustände und Versuchungen darstellen können. Wenn jemand ein heutiges Oboe-Konzert von einem modernen Komponisten hört, kann er entdecken, dass dieses Gepiepse, die Kontratöne, das Hupen und anderes - vom Lallen, von der Fabriksirene, vom Muhen, bis zum Gegacker - die Klänge derselben komplexen Welt sind, wie die des Oboe-Konzertes, also heutige Musik. Ebenso umfassend und vollkommen, so extrem und bizarr, so vielschichtig und schwer überschaubar, wie dieses Zeitalter. Und darin steckt die Forderung des Gebens, die beinhaltet, dass ein Mensch dieses Zeitalter mit all seinen Klang-Erscheinungen fühlt, und dabei fähig wird, diese zu beseelen. Das spüre ich darin. Interessant war, wenn ich diese Aufnahmen denen zeigte, die keine studierten Musiker waren - Ehre den Ausnahmen - dann fühlten diese viel eher was darin das Wesentliche ist, dieser archaisch-direkte Charakter des musikalischen Ausdrucks hat sie viel mehr ergriffen. Einfach: wenn ich jemanden nicht gerne habe, kneife ich ihn.

Deshalb begibt sich Coltrane auf einen Weg der Anbetung. Er befindet sich in einer solch sozialen und geistigen Situation, in einem solchen Stadium seines Lebens - wie gesagt, in zwei Jahren wird er

sterben - seine Problematik mit der Welt steuert ihn in eine solch bedrängende Situation, dass er beginnt seine eigene Religion auf zu bauen.

Diese Ströme der Ekstase, die wir hier hören, sind eigentlich das Vorzimmer, das Präludium zu seiner letzten Periode und zur nächsten Aufnahme, dem „OM“, was sein größtes Werk war. Das ist sozusagen das wahnsinnige Kreisen der Welt unter sich. Man erhält einen Eindruck von dem schrecklichen Wettlauf eines Menschen, der das All bewältigen will, wobei er auf ein unbekanntes, weit entferntes Ziel zu rast. Auf jeden Fall zeigt es keinen Inder der sich passive in die Meditation versenkt. Abgesehen von diesem ungewöhnlich aggressiven Ton, können wir feststellen, dass Coltrane als Komponist und Improvisator in Richtung moderne Musik weitergeht, was die musikalischen Mittel anbelangt. Vielleicht kann man das nicht so gut hören, weil die Lautsprecher alles etwas verzerren, aber das Klavier hat hier eine bestimmte Aufgabe - außer den vorher erwähnten - zurückgewonnen. Nicht die der Melodieführung oder eines untermalenden Charakters oder eine ergänzende Rolle, wie früher. Der Pianist verwendet gewisse Cluster (Tontrauben), die die moderne Musik Cluster-Technik nennt. Ein Cluster ist für den Musiker nicht so schrecklich, weil es jeder kennt, der sich schon am Klavier versucht hat. Tonzusammenhänge, Tonbereiche. Wenn er ein Klanggebilde gleichzeitig anschlägt, so dass er alle Nachbartasten anschlägt, sagen wir 5 oder 8 Töne, dann hat das einen gewissen Charakter, eine Tönung erzielt. Einerseits verfügt die Lage, in welcher Tonhöhe ich die Tasten anschlage, andererseits das Zusammenklingen, auch wenn es noch so dissonant scheint, über einen bestimmten Charakter. Cluster bedeutet: alle Töne im Intervall, bzw. diejenigen Zusammenhänge, die aus der Pentatonik erfolgen (hier muss ich mich auf die Bartóksche Technik beziehen), da es sich um die clusterartige Anwendung von dieser handelt.

Worauf will ich hier mit Bartók abzielen?

Bartók, der die Volksmusik sehr tiefgehend studiert hatte, da seine Musik eigentlich sich darauf aufbaut, hat die Regeln der Volksmusik dermaßen im Detail untersucht, dass sich daraus mathematische Formen ergeben haben und ein Großteil seiner Streichquartetten mit ihrer Verwendung komponiert wurden. Es geht darum, dass die zahlenmäßigen Zusammenhänge der Pentatonik in der Musik aufgrund der Gesetze des Goldenen Schnittes Anwendung fanden. Der Goldene Schnitt ist ein geometrischer Begriff und wichtig ist dabei, dass in der Welt des Goldenen Schnittes keinerlei Symmetrie vorkommt.

Diese Regel hat Bartók schon so angewendet, dass er sie von der ursprünglichen Volksmelodie abstrahiert hat, und die Regel selbst als Grundlage genommen hat, die dem Stück den Charakter, den Ton und den Stil gibt - eigentlich ist das die Konsequenz der Pentatonik, aber gleichzeitig bestimmt den Charakter der Bearbeitung die Tatsache, dass der Komponist das Stück aus diesen Bausteinen aufgebaut und es individuell und einmalig gestaltet hat. Im Gegensatz zu Ornette hat Coltrane diese Überlegungen oft und nahezu gänzlich verwendet, natürlich mit der Einfügung der Chromatik sowie der vorher erwähnten indischen Denkweise. Schon Bartók hat darüber geschrieben, dass seiner Meinung nach der Weg der Musik im Bereich der Halbtöne weitergehen würde, also in Richtung von Viertel-Tönen und Sechstel-Tönen.

Es ist also kein Zufall, dass sich Coltrane z.B. in Richtung indische Musik orientiert. Seine Musik ist, als Ergebnis der Forschung und Anwendung moderner Musik sehr quälend und von marterndem Charakter. Diese quälende Beschaffenheit ist die Grundsäule seiner religiösen Architektur, da er mit dieser bedrückenden Geste, mit diesem Lebensgefühl, mit diesem Ausdruck des unermesslichen Leidens, eine von ihm erschaffene Totalität ausdrückt, den Weg zwischen Jenseits und Diesseits. Darin finden wir etwas sehr Interessantes! Nämlich, dass das „Negertum“ seine Religiosität früher im Rahmen des amerikanischen Katholizismus erlebt hat.

Diese Frömmigkeit ist jedoch nicht mit diesem verbunden, sondern sie ist eine exakte Folge der Ideologie-Schaffenden, Selbstbewusstsein-Aufbauenden, Kultur-Schaffenden, frommen und experimentellen Gemütsbewegungen der Schwarzen, die sie durch die Kunst zum Ausdruck bringen. Ich habe ein Plattencover gesehen, worauf Bilder und Zeichen von großen Religionsgründern und Propheten zusammen kombiniert waren. Das zeigt eine solche Geste, eine solche Stellungnahme, die im Allgemeinen auf eine Denkweise hindeutet, die weit über den bisherigen Formen der Religionen steht.

Das nächste Stück, das wir nun hören werden, ist ein Auszug aus dem 1966**** komponierten „OM“. Ich möchte Sie darauf aufmerksam machen, dass die künstlerische Empfindungskraft auch solche Feinheiten in dieser Aufnahme erfasst, so dass der Pianist McCoy Tyner nicht auf einem Flügel, sondern auf einem Klavier spielt, das, wie man weiß, das von den Pianisten verabscheute Instrument ist. Sie lieben es nicht, weil das Klavier ein Zimmer-Instrument ist, der Flügel hingegen... das Wunder der Natur. Aber er spielt trotzdem auf dem Klavier. Aus zwei Gründen: Einerseits, denke ich, weil es bei den alten Blues Musikern so üblich war, andererseits, und das ist wichtiger, das Klavier hat einen Klang, der zu dieser orientalischen Aufnahme besser passt.

Hier hören wir Gongs und andere orientalischen Instrumente, die uns ins Innere und gleichzeitig in eine kosmische Welt führen. Dieser bizarr gerundete und in sich selbst gefangene Klang, diese Dumpfheit gehört viel mehr zu dieser Musik, als der Klang eines wohl temperierten, härteren und eher mit der europäischen Musik verbundenen Flügels. Hören wir nun den ersten Teil von „OM“ und das Solo von Coltrane!

Musik: John Coltrane: *OM* (1967)****.

Man könnte noch viel über die rührend schöne Zeitperiode erzählen und sie erforschen, als sich Coltrane auf den Tode vorbereitet hat und zurückhaltender wurde. Seine ganze Welt kommt zur Ruhe, verliert jedoch nicht die errungene zeitgenössische Tonart. Wir könnten noch darüber sprechen, was Ornette Coleman währenddessen gemacht hat, weil solche Aufnahmen erschienen sind, wie das vorher erwähnte „*New York Is Now*“, mit solchen Titeln wie „*The Garden of Souls (Der Garten der Seelen)*“. Und dann könnten wir solche Aufnahmen vorstellen, die im Zeichen dieser neuartigen musikalischen Denkweise und dem neuen Stil geboren wurden, einige Musiker erwähnen, die mit Coltrane zusammengearbeitet und diesen Stil weiterentwickelt haben, nachdem er im Jahr 1967 gestorben war.

Coltrane ist gestorben, aber Coleman hat noch nicht das letzte Wort gesprochen, so dass wir heute noch gespannt auf seine neuen Platten warten.

Ich möchte das zusammenfassen, was für uns in dieser Musik beim ersten Hören ein bisschen - eher ein bisschen mehr - umwerfend ist. Ich muss dazu unbedingt anführen, dass so eine Musik vorher nie auf der Welt existiert hat. So eine Musik haben wir noch nicht gehört. Dieses letzte Stück, das „OM“, - schon allein den Titel kann man kaum übersetzen, vielleicht könnten wir sagen: Zeichen, Mahnung, Warnung - ist etwas ganz Mystisches oder mystisch Drastisches. Eine Warnung und Mahnung, die aus der Tiefe des Materiellen hinaufsteigt. Ich glaube, das ist ein ziemlich zeitgenössischer Inhalt. Was die musikalischen Mitteln betrifft, lassen sich diese mit der klassischen Musik bzw. mit den noch lebenden Volksmusikarten erklären, das Gleiche oder die Ähnlichkeiten könnte man gut illustrieren, mit dem Unterschied, dass ein Volk in einem anderen Kulturkreis diese musikalischen Mitteln zu seinem eigenen Bildnis formen und mit seinen eigenen Mitteln gestalten würde, natürlich aus gut definierbaren Gründen.

Zum Schluss danke ich für Ihre Geduld und Aufmerksamkeit und für die Gelegenheit, dass ich all dies erzählen und vorstellen konnte. Es ist erhebend und lobenswert, wenn ein Volk, das bis jetzt über

keine eigene Kultur verfügt hat, versucht, mit einer unüberwindlichen Sehnsucht, die man aus jedem Klang herausspüren kann, sich ein kulturelles Zuhause, ein geistiges Gebäude zu schaffen, wo es sich wohl fühlt, was seine Welt darstellt, wo es sich in den Stürmen der Geschichte festhalten kann und wo es zudem bezeichnend ist, dass er dort leben muss, wo er nicht hineingeboren wurde.

Danke für ihre Aufmerksamkeit.

Anmerkung:

* **Blues People**: Von der Sklavenmusik zum Bebop | Amiri **Baraka**, Nelson George | ISBN: 9783936086089

** Ornette Coleman ist am 9. März 1930 geboren

*** Die Aufnahme von „My Favorite Things“ war am 21.10.1960

**** „OM“ wurde am 1. Oktober 1965 aufgenommen

Übersetzung: Marianne Tharan (Dezember 2017/Januar 2018)