Zeitschrift: Rote Revue : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft und Kultur
Herausgeber: Sozialdemokratische Partei der Schweiz
Band: 82 (2004)
Heft: 4

Artikel: Dichter der Schwarzen Nation : über Jazz, Rassismus und Widerstand
Autor: Broecking, Christian
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-341852

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

«Dichter der Schwarzen Nation»

Über Jazz, Rassismus und Widerstand

In den Konzerten der Mingus Big Band vor dem 11. September 2001 wurden fast selbstverständlich die Missstände des New Yorker Polizei-Regimes thematisiert. Staatlich legitimierte Folterungen und Todesschüsse in den Suburbs gehörten zur Tagesordnung, die «Zero Tolerance»-Polizeitaktik des New Yorker Bürgermeisters Giuliani brachte kurzzeitig auch Jazzmusiker auf die antirassistische «Refuse and Resist»-Bühne. Die Mingus-Komposition «Fables of Faubus», gegen den Politiker Orval Faubus getitelt, der sich 1957 als Gouverneur in Little Rock, Arkansas, gegen die gesetzlich verankerte Integration weisser und schwarzer Schulen «wehrte», wurde von der Mingus Big Band später in «Fables of Giuliani» umbenannt. Faubus hatte damals die Nationalgarde gerufen, um ein paar schwarze Kinder am Betreten der integrativen Schulen zu hindern. Selbst Louis Armstrong hatte Faubus damals als «ungebildeten Bauernjungen» bezeichnet und gesagt, dass eine Regierung, die zulässt, dass seine Leute so schlecht behandelt werden, ruhig zur Hölle fahren könne. Doch als Charles Mingus «Fables of Faubus» 1959 für seine Platte «Mingus Ah-Um» aufnehmen wollte, schritt seine damalige Plattenfirma Columbia ein. Weder wurde in den Liner Notes thematisiert, was es mit dem Song auf sich hatte, noch liess man Mingus seinen Text rezitieren, singen und schreien: «Faubus, warum ist er so krank und lächerlich?» Die volle Version gab es erst unter dem Titel «Original Faubus Fables» auf der Platte «Charles Mingus Presents Charles Mingus», die er 1960 zusammen mit dem Saxophonisten Eric Dolphy für das Label Candid aufnahm.

Christian Broecking

In seiner «Sozialgeschichte des Jazz» beschreibt Ekkehard Jost verschiedene Ansätze, wie Jazzmusiker mit politischen Themen umgegangen sind. Dabei fällt vor allem auf, dass die Musik dem revolutionären Anliegen nur in den seltensten Fällen nahe kam. Oft blieb einfach das Gefühl, man habe den Instrumentalstücken jene Titel mit den eindeutigen politischen Botschaften erst nachträglich gegeben. Und so war es in vielen Fällen auch. Dass in den sechziger Jahren politisierte Jazzmusiker ihre Kompositionen und Improvisationen mit Kampfparolen zierten, zielte ja vor allem auf die Plattenkäufer und den DJ, der die Stücke im Radio ansagte. Man wollte sich in erster Linie als Teil der gesellschaftlichen Bewegung verstanden wissen. Die «Original Faubus Fables»-Version ist eine jener grossen Ausnahmen geblieben, bei der die Verschränkung Musik plus Politik funktioniert.

Im Sommer 1959 starb Billie Holiday. Die merkwürdigen Früchte, die in ihrem Song «Strange Fruit» von den Bäumen hingen, waren menschliche Körper. Die Körper amerikanischer Schwarzer. Die Sängerin Betty Carter sagte später, «Strange Fruit» habe das dringende soziale Pro-

blem des vergangenen Jahrhunderts thematisiert, es sei Anklage und Warnung zugleich gewesen, «Schluss mit der Lynchjustiz!» war nur die eine Message dieses grossen Songs. Wie später auch bei «Fables of Faubus» war es das Columbia-Label, das «Strange Fruit» 1939 nicht veröffentlichen wollte; es erschien schliesslich bei dem kleinen, links orientierten Plattenlabel Commodore Records. Das von dem weissen jüdischen Lehrer Abel Meeropol für Holiday geschriebene Stück gilt als der erste Song des Civil Rights Movement; der Schlagzeuger Max Roach bezeichnet ihre Version heute noch als revolutionäres Statement. Zeitzeugen berichten, dass dieser Song bewirkt habe, dass die einflussreichen Printmedien anfingen, auch schwarze Amerikaner abzubilden.

Der Song «Strange Fruit» bewirkte, dass die einflussreichen Printmedien anfingen, auch schwarze Amerikaner abzubilden.

Eine ganze Reihe wichtiger Aufnahmen aus dem schwarzen Jazz der sechziger Jahre lassen sich heute wie der Soundtrack zur gesellschaftlichen Bewegung jener Tage lesen. Im Februar 1958 nahm der Saxophonist Sonny Rollins eine längere Instrumental-Collage unter dem Titel «The Freedom Suite» auf, doch blieb beim Anhören der Session eben jenes Gefühl, dass die Musik dem ambitionierten Titel eher zufällig untergemogelt worden war. Als am 1. Februar 1960 die wirkungsvollen Sit-in-Demonstrationen schwarzer Studenten im Süden der USA begannen, erklärten Jazzstars wie Duke Ellington, Count Basie und Art Blakey (islamischer Name: Abdullah Ibn Buhaina) öffentlich ihre Solidarität. In jenen Tagen überstürzten sich auch die Nachrichten über junge, unabhängige Nationen auf dem afrikanischen Kontinent. Im September 1960 nahmen die Sängerin Abbey Lincoln und Max Roach «We Insist! Max Roach´s Freedom Now Suite» auf, die Texte stammten von Oscar Brown jr., der sich jedoch während der Vorbereitungen zu diesem Projekt mit Max Roach zerstritt. «Aus politischen Gründen», behauptet Oscar Brown jr. heute, weil er Martin Luther King jr. damals glaubwürdiger fand als den von Max Roach favorisierten Malcolm X. Einen Monat vor den Aufnahmen zur «Freedom Now Suite» hatte Elijah Muhammad, der damalige Führer der Black Muslims, zur Gründung eines schwarzamerikanischen Staates aufgerufen, eine bis heute aktuelle Forderung der schwarznationalistischen Bewegung.

Am 15. September 1963 starben bei einem rassistischen Bombenanschlag auf eine schwarze Baptistenkirche in Birmingham, Alabama, vier schwarze Mädchen. John Coltranes Komposition «Alabama» war geprägt von der Trauer und Wut, die das schwarze Amerika in jenen Tagen durchlebte. In seinem Buch «Black Music» notierte Amiri Baraka, was John Coltrane damals auf die Frage, ob der Titel eine Beziehung zu den gegenwärtigen Problemen habe, antwortete: «Es gibt musikalisch etwas wieder, was ich da unten gesehen habe, in Musik übersetzt durch mich selber.» Am 22. November 1963 wurde John F. Kennedy ermordet, am 12. März 1964 fiel Malcolm X einem Attentat zum Opfer. Archie Shepps Poem «Malcolm, Malcolm-Semper Malcolm» nahm unmittelbar darauf Bezug. «Ich nenne das Stück auch Malcolm forever», sagte Shepp in den Liner Notes zu seiner Platte «Fire Music», «weil ich an Malcolms Unsterblichkeit glaube. Malcolm wusste, wie es war, in Amerika ein Gesichtsloser zu sein, und er hatte dieses Gefühl satt.» Dieses Stück ist übrigens eine Bearbeitung der Shepp-Komposition «The Funeral» gewesen, die dem am 12. Juni 1963 von einem weissen Segregationisten hingerichteten Bürgerrechtaktivisten Medgar W. Evers gewidmet war.

Nie wieder in der Geschichte des Jazz fanden sich soziale Entwicklungen, Visionen, Gegenentwürfe und Befindlichkeiten sowie ein aufgeregtes Interesse an anderen Religionen, Kulturen und Musiken so un-

mittelbar in den Plattentiteln gespiegelt wie in den sechziger Jahren. Eine spirituelle Erleuchtung hätte ihn 1957 zu einem reicheren, produktiveren Leben geführt, schreibt John Coltrane – dessen Gesundheit durch die damals überwundene Drogen- und Alkoholsucht jedoch schon sehr stark angegriffen war – in den Liner Notes zu seinem einflussreichsten Werk «A Love Supreme» im Dezember 1964, ein vierteiliger Gesang auf die Würde des Menschen und den respektvollen Umgang der Menschen miteinander.

Mit dem Civil Rights Act von 1964, gefolgt vom Voting Rights Act ein Jahr später, wurde jeder Form von Rassentrennung die legale Grundlage entzogen. Doch der Kampf gegen den Rassismus war noch längst nicht gewonnen, und es gibt nicht wenige Stimmen in der schwarzen Community, die meinen, die Situation habe sich bis heute nicht wesentlich verändert. John Coltrane war vierzig Jahre alt, als er am 17. Juli 1967 starb Aretha Franklin sang «Respect» in jenem Sommer, und die äußerst gemässigte afroamerikanische Zeitschrift Ebony erklärte 1967 zum Jahr von «'Retha, Rap and Revolt». Coltranes «A Love Supreme» wurde von den jungen Schwarzen mit Afrofrisuren, Dashikis und erhobenen Fäusten ebenso gehört wie auf den Love-ins der Pazifisten und Hippies er brachte «das Feuer, die Leidenschaft, den Zorn, den Ärger, die Rebellion und die Liebe» zum Ausdruck und wurde «zum Fackelträger des Jazz», doch nach seinem Tod, so befand Miles Davis, war allerdings auch die Orientierung futsch.

In ihrem Buch «Meine schwarze Seele» erinnert Nina Simone an den 4. April 1968, der Tag, an dem Dr. Martin Luther King jr. durch ein Attentat getötet wurde. Sie gab kurz darauf ein Konzert, das ursprünglich in Ausschnitten auf der LP «Nuff Said!» erschien. Ihre aufwühlende Version von «Mississippi Goddam» blieb jedoch fast 30 Jahre im Archiv, bis sie in der vollständigen Fassung als Teil der «Dr. Martin Luther King jr. Suite» auf der CD «SAGA of the GOOD LIFE and HARD TIMES» veröffentlicht wurde. Der Song «Why (The King Of Love Is Dead)» dokumentierte in seltener Offenheit den Ausdruck von Wut, Kraft und Selbstzweifel, nachdem der Traum von einer friedlichen, gewaltlosen Gesellschaftsveränderung zugunsten des schwarzen Amerikas ausgeträumt war. Im März 1969 veröffentlichte das Ornette Coleman Quintett die Hymne «Broken Shadows» auf der Platte «Crisis» auf dem Coverfoto sah man die Bill of Rights des amerikanischen Kongresses aus dem Jahr 1789 in Flammen aufgehen.

Mitte der 70er Jahre verschwand der politische Jazz weitgehend aus der öffentlichen Wahrnehmung.

Mitte der siebziger Jahre – die führenden Mitglieder der Black Panther waren mittlerweile erschossen, inhaftiert oder im Exil, der Vietnamkrieg hatte in einer historischen Niederlage der USA geendet – verschwand der politische Jazz weitgehend aus der öffentlichen Wahrnehmung. Wenige Jahre zuvor hatte Archie Shepp noch mit seiner Platte «Attica Blues» einem grösseren Publikum politische Inhalte näher bringen wollen – doch auch wenn die Kritik von Ekkehard Jost, dass dies offenbar nur ging, indem man dem Free Jazz abschwor und mit Mitteln der schwarzen Popmusik hantierte, greift, überwiegt retrospektiv doch der Respekt vor einer, sagen wir mal, Spielhaltung, die mit den heute gängigen Codes des etablierten Jazz kaum mehr zu fassen ist.

«Ihr fragt, ob wir Jesse Jackson wollen? Hölle ja, wir würden sogar Michael Jackson nehmen», polemisierte der schwarze Jazzpoet Gil Scott-Heron vor 20 Jahren in seinem Wahlsong «Re-Ron» über die Frage nach einem schwarzen Präsidentschaftskandidaten; fast gleichzeitig bahnte sich die CD ihren Weg als Medium widerständiger Botschaften. Die Riots in Watts, Los Angeles, 1992, wurden in ei-

nem Livekonzert von Lester Bowies Brass Fantasy in der Schweiz musikalisch kommentiert. Ihre Version von «Strange Fruit» auf der Live-CD «The Fire This Time» dokumentiert eines der raren politisch orientierten Jazzstatements der neunziger Jahre.

James Carter zieht heute die Linie der grossen Widerstandssongs weiter: Die junge afroamerikanische Szene müsse sich dringend politisieren.

Für Bowie (1941–1999), Trompeter und politischer Sprecher des Great Black Music Kollektivs, Art Ensemble of Chicago, und Anhänger des schwarzen Nationalistenführers Louis Farrakhan, war Musik als Ausdruck des Lebens immer auch ein politisches Statement. Die Tradition des Jazz sei Rebellion, und die Aufgabe der Jazzmusiker sei es, an der Veränderung der Musik zu arbeiten, sagte er. Der 35-jährige afroamerikanische Saxophonist James Carter, der sowohl von Lester Bowie wie auch von dessen Widersacher Wynton Marsalis als zukunftsweisender Musiker genannt wurde, weist heute darauf hin, dass das schwarze Amerika kurz vor dem 11. September mit einer baldigen Entlassung Giulianis rechnete. Dass er dann kurz darauf an der Seite Bushs zum nächsten All American Hero stilisiert wurde, habe die afroamerikanische Community aus der Sicht Carters um Jahre zurückgeworfen. Mit einer eigenen Version von «Strange Fruit» auf seiner CD «Gardenias For Lady Day» zieht Carter jetzt die Linie der grossen Widerstandssongs von Holiday und Mingus zu Gil Scott-Heron («The revolution will not be televised») und Public Enemy («Fight the power») und thematisiert die Notwendigkeit, an der politischen Bewusstseinsbildung der schwarzen Community mitzuwirken. Er sieht die junge afroamerikanische Szene aktuell unter Zugzwang. Sie müsse sich dringend politisieren und ein qualifiziertes Community-Netzwerk reorganisieren, um handlungsfähig zu bleiben und Impulse geben zu können.

Der Black Heritage Diskurs, in dem der Umgang mit dem kulturellen Erbe des schwarzen Amerikas verhandelt wird, schreibt für die afroamerikanischen Jazzmusiker kulturelle Kernkompetenz fest. Das schliesst auch noch den afroamerikanischen Geiger Billy Bang ein, der sich verbal zwar von jeglicher Traditionsbewahrung verabschiedet hat, dessen Musik aber voll von Bezügen zur Geschichte der schwarzen Musik ist. Vor zwei Jahren gründete Bang eine Band mit vier weiteren schwarzamerikanischen Vietnamveteranen, um seine grausamen Kriegserfahrungen zumindest musikalisch irgendwie abzuarbeiten: «Vietnam: The Aftermath». Bang berichtet, dass Drogen und Alkohol bis zu dieser CD das einzige Mittel gewesen seien, um die Erinnerungen fernzuhalten. Jazz-Freestyle-Stücke wie «Yo! Ho Chi Minh is in the House» oder «TET Offensive» sind Dokumente eines intimen musikalischen Experiments, in dem es um intensive Sounds, Selbsttherapie und den Schutz des inneren Dschungels geht.

Als Valerie Wilmer 1977 in ihrem Buch «As Serious As Your Life» das New Thing im Jazz beschrieb, entwarf sie das Schlüssel-Porträt einer innovationshungrigen Künstler-Szene. Besonders die politische Intention und Rezeption ihrer Musik hatten in den USA zur Folge, dass diese Musiker an den Rand der Gesellschaft und Existenz gedrängt wurden. Die «Fire Music» der sechziger und frühen siebziger Jahre hat tiefe Spuren hinterlassen. Bei denen, die überlebten, hat sich der Kampf gegen den Mainstream tief in den Gesichtern eingegerbt. In der Ken Burns-Filmserie «Jazz. A History Of America's Music», die Anfang dieses Jahrzehnts im amerikanischen Fernsehen lief, spielten diese Musiker aber keine Rolle mehr. Sie ist neunzehn Stunden lang und beschreibt in neun Teilen die Geschichte des Jazz bis 1960. Lediglich der zehnte und letzte Teil ist den Ereignissen der vergangenen vierzig Jahre gewidmet. Der Fortschritt, den der Jazz seit 1960 gemacht hat, wird in Ken Burns

Jazzfilmreihe zwar grundsätzlich in Frage gestellt, dennoch standen für den Dokumentarfilmer Burns gerade jene soziokulturellen Aspekte dieser Musik im Vordergrund, die die Geschichte des amerikanischen Rassismus im 20. Jahrhundert erzählen. Der Burns-Berater und künstlerische Leiter von Jazz At Lincoln Center, Wynton Marsalis, will den afroamerikanischen Jazz aus der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts heute an der New Yorker Hochkulturinstitution als die klassische amerikanische Musik durchsetzen. Doch diese Mobilisierung schwarzer Geschichte findet sich verknüpft mit dem Erwerb von etablierter Zugangskompetenz. Das letzte Jazz-Vierteljahrhundert werde, so der Marsalis-Mentor Stanley Crouch, bestenfalls als «dadaistische Periode» in die Geschichte eingehen; für den Kanon der Meisterwerke sei davon nichts zu gebrauchen: Musiker, die lediglich nur die europäische – sprich: weisse – Moderne kopierten, sich ihre Gesichter anmalten, Kostüme überwarfen, von Afrika und Rebellion schwätzten und auf afroamerikanische Avantgarde machen, konnten eigentlich nie Jazz spielen und hätten mit ernster Kunst sowieso nichts am Hut. Das kämpferische, ja revolutionäre Engagement innerhalb der schwarzen Jazzcommunity seit Ende der fünfziger Jahre wird in den letzten zwei Jahrzehnten von einer solch affirmativen Haltung übertönt. Dabei ist Marsalis mit seiner Blues- und Swingorientierung alles andere als «unpolitisch». Ob in seinem mit dem Pulitzerpreis ausgezeichneten Epos «Blood on the Fields» oder in «All Rise» – sein Thema ist die leidvolle Geschichte des schwarzen Amerikas und die heroische, lebensbejahende Haltung angesichts widrigster sozialer Umstände. Selbst der maoistische Kulturkritiker und Poet Amiri Baraka, der in den sechziger Jahren den Begriff «Black Music» als genuin «schwarze» Politik, Musik als direkter Ausdruck von Black Power und als Protest gegen soziale und rassistische Diskriminierung, prägte und schwarze Künstler zur «in Wahrheit progressiven Klasse» erklärte, plädiert heute für die kulturelle Bestandssicherung, wie sie Marsalis repräsentiert. Angesichts des Zerfalls der afroamerikanischen Community rückt die Frage in den Mittelpunkt, wie das kulturelle Erbe zu bewahren sei; die Zeiten, da Jazz als Black Culture populär war, sind schliesslich längst vorbei.

Christian Broecking, Jahrgang 1957, lebt in Berlin und ist u.a. Hörfunkautor, Musikpublizist und Dozent für Musikjournalismus an der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Bücher: «Respekt!» (2004) und «Der Marsalis-Faktor. Gespräche zur afroamerikanischen Kultur in den 90er Jahren» (1995).