



Wolfram Knauer, Andrew Hurley beim 9. Darmstädter Jazzforum 2005  
(Foto: Herbert Fritz)

## But Did the World Meet Jazz?

Ein Blick hinter Joachim Ernst Berendts Plattenreihe „Jazz Meets the World“

Andrew W. Hurley

### EINLEITUNG

Bereits 1962 organisierte Westdeutschlands „Jazzpapst“ Joachim Ernst Berendt erstmals Begegnungen zwischen Jazzmusikern und Musikern, die man heute als Weltmusiker bezeichnen würde. Über die nächsten 25 Jahre kehrte er immer wieder zu dieser Idee zurück – insbesondere im Rahmen seiner Konzertreihe „Jazz Meets the World“ für die Berliner Jazztage und der gleichnamigen Plattenreihe für das Label Saba/MPS (1965-1971). Zu den dreizehn Platten der Serie, die als eine Art früher Meilenstein für die Entwicklung von *Weltmusik* und World- oder Ethnojazz<sup>1</sup> anzusehen ist, gehörten „Sakura Sakura“, eingespielt vom Hideo Shiraki Quintet und „Three Koto Girls“ (1965), „Noon in Tunisia“ des George Gruntz Jazz Ensembles mit einer Gruppe tunesischer Musiker (1967) sowie „Jazz Meets India“ vom Dewan Motihar Trio, dem Irène Schweizer Trio, Manfred Schoof und Barney Wilen (1967). Bei diesen drei Alben handelt es sich zugleich um das früheste, das kommerziell erfolgreichste und das kontroverseste Album der Reihe – Grund genug, sie einer näheren Betrachtung zu unterziehen.

Das Thema dieses Beitrags sind die Hinter- und Beweggründe, die hinter der „Jazz Meets the World“-Reihe stecken. Ich will Zusammenhänge des Projekts mit anderen Aktivitäten der Jazzszene in jenen Jahren aufzeigen und diskutieren, wie sich das Konzept dieser „Meetings“ von jenem späterer *Weltmusik*-Projekte unterscheidet. Ich werde auf polemische Debatten verweisen, die um das Thema *Weltmusik* geführt wurden, aber auch Interviews mit einigen jener „anderen“ Musiker zitieren, die an Berendts Reihe beteiligt waren, um zu zeigen, wie ihre Erinnerungen an die musikalischen Begegnungen sich von den Erinnerungen der westlichen Musiker oder des Interventionisten Berendt unterscheiden oder diese ergänzen.

<sup>1</sup> Der Klarheit wegen, wenn auch mit dem Risiko der übermäßigen Vereinfachung, habe ich den Plural von Weltmusik immer dann benutzt, wenn ich „authentische“ Musiken aus geopolitischen oder ökonomischen Randgebieten bezeichne. Den Begriff *Weltmusik* (kursiv) benutze ich dort, wo ich (meist westliche) utopische Musikprojekte bezeichne, die irgendwie versuchen, Weltmusiken zu synthetisieren oder zu integrieren



Martin Pfeleiderer verweist in seiner Dissertation auf ganz unterschiedliche außermusikalische Gründe, aus denen heraus sich Musiker des modernen Jazz in den 1950er und 1960er Jahren mit verschiedenen Weltmusiken auseinandersetzten (Pfeleiderer 1998). Ein solcher Grund war beispielsweise, dass sich Afro-Amerikaner mit den neu-etablierten post-kolonialen afrikanischen Staaten, mit dem schwarzen Islam und mit islamischer Kultur in Nordafrika identifizierten. Solche Entwicklungen waren eng mit einem wachsenden Afrozentrismus verbunden, der seinen Höhepunkt in der Black-Power-Bewegung finden sollte. In der



John Coltrane (mit Instrumenten) 1966 bei der Ankunft in Japan. Neben ihm seine Frau Alice Coltrane, hinter ihm der Tenorsaxophonist Pharoah Sanders

Jazzwelt fand sich eine Entsprechung zu solchen Tendenzen in Projekten, die sich zumindest „imaginär“ an afrikanische Musikkulturen anlehnten (Weinstein 1992). Wie eine Gegenbewegung dazu wirkt da das zur selben Zeit wachsende Interesse an östlichen Religionen und Kulturen – insbesondere denen aus Indien und Japan – vor allem an der amerikanischen Westküste<sup>2</sup>. Nachdem die Beatles nordindische Musik für sich entdeckten und daraus eine regelrechte „Sitar-Explosion“ resultierte, nahm dieses Interesse gegen Mitte der 60er Jahre noch zu. Zu den ganz unterschiedlichen Beweggründen für Produzenten und Musiker, sich mit weltmusikalischen Projekten zu befassen, zählten also, wie Pfeleiderer argumentiert, sicher auch solche wirtschaftlicher Natur (Pfeleiderer 1998: 43).

<sup>2</sup> In diesem Zusammenhang sind auch die Aktivitäten des kalifornischen Produzenten Richard Bock und seines Labels World Pacific zu erwähnen. Seit den späten 1950er Jahren produzierte Bock – ein Anhänger östlicher Spiritualität – verschiedene Platten mit nordindischer und japanischer Musik, entweder in ihrer authentischen Form oder in Verbindung mit Jazz (vgl. Pfeleiderer 1998: 53, 72ff).

Im Bereich des World-Jazz ist vor allem John Coltrane zu nennen. Nachdem er in den späten 1950er Jahren von seiner Drogensucht losgekommen war, fiel Coltrane in eine Art innerer Unruhe, die sich wie ein Motor auf seine weitere musikalische Entwicklung auswirkte. Er wurde tief religiös, wobei seine Spiritualität weit mehr als das Christentum umfasste. In beiden Kontexten – der Musik wie der Spiritualität – entwickelte er ein Interesse an „anderen“ musikalischen Traditionen, einschließlich solchen, die klare Bezüge zu spirituellen Traditionen besaßen. Er ließ sich von ihnen inspirieren und zollte ihnen in seiner Musik Respekt (Gerard 1998: 68; Porter 1998: 199-213). Allein die Titel seiner Aufnahmen aus den frühen 1960er Jahren – etwa „Liberia“, „Africa“, „Dahomey Dance“ oder „India“ – scheinen viel zu verraten, wenn sie auch – wie Ekkehard Jost betont – nicht als Beleg für eine enge musikalische Synthese mit solch „anderer“ Musik gewertet werden sollten (vgl. Jost 1973/74: 144).

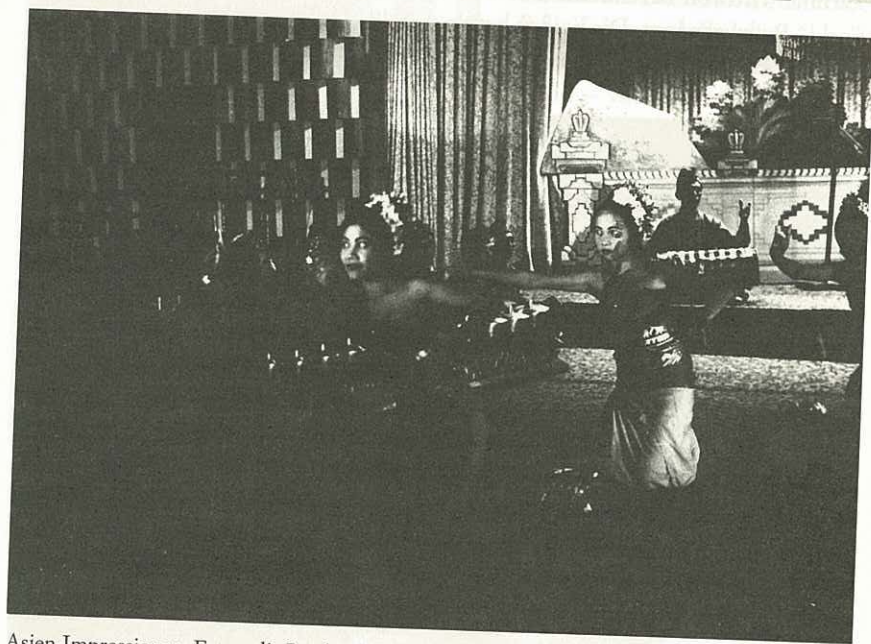
#### BERENDT UND WORLD-JAZZ

Coltrane wird von Berendt als eine konkrete Motivation für die „Jazz Meets the World“-Reihe genannt. Die beiden hatten sich 1960 während Berendts USA-Reise mit dem Fotografen William Claxton erstmals getroffen. Im darauffolgenden



Joachim Ernst Berendt und die Indonesian All Stars 1967 im SABA-Studio, Villingen im Schwarzwald





Asien-Impressionen: Fotos, die Joachim Ernst Berendt während seiner Asienreise 1967 machte

Jahr produzierte Berendt eine Fernsehsendung mit dem Saxophonisten (Berendt 1978: 6, 270-1; Berendt 1985a: 327). Coltrane, erzählt Berendt, sei auch ein Grund dafür gewesen, dass er 1962 seine erste Asienreise unternahm, die für das spätere Konzept der „Jazz Meets the World“-Reihe von besonderer Bedeutung sein sollte (Broecking 1995: 76; Berendt 1996: 339). Solche Verweise sind dabei nicht nur als bloßes Namedropping zu werten. Insbesondere die spätere Entwicklung Berendts zu einem New-Age-Schriftsteller lässt erahnen, dass den Autor und den Saxophonisten die spirituelle Suche genauso wie die Suche nach neuen musikalischen Erfahrungen verbanden. Berendt hatte schon immer ein Interesse an „fremden“ musikalischen Horizonten gezeigt – weit über den Jazz hinaus, der in der Folge des Nationalsozialismus ja selbst enorm exotisch gewirkt haben muss. Seine Reisen in die USA in den Jahren 1950 und 1960 konfrontierten ihn mit weiteren exotischen Entdeckungen – 1950 mit amerikanisch-indianischer Musik und 1960 mit der Bossa Nova (Berendt 1951: 81; Berendt 1963b: 38).

Es gab aber noch andere Gründe für Berendts Asienreisen ab 1962. Er sei bereits sechsmal in den USA gewesen, stellte Berendt 1962 fest (NN 1962a; NN 1962b) und ergänzte zwei Jahre später, dass es ihn trotz aller Jazzaktivitäten immer weniger interessiere, in die USA zu reisen (Berendt 1964b: 138). Berendt litt also unter einer Amerikamüdigkeit, so wie Westdeutschland unter einer Art Jazzmüdigkeit litt. Die Akzeptanz des Jazz wuchs, und doch war seit den späten 1950er zugleich ein Nachlassen der Jazzbegeisterung in Westdeutschland zu spüren (Berendt 1959c; Jost 1988: 376; Pasquier 2000: 33, 53-54). Ein Grund hierfür war ohne Zweifel der Erfolg des Rock 'n' Roll (Berendt 1959a: 37; NN 1965b: 75; Koch 1985: 4). Spätestens 1962/63 hatte die „Beat“-Musik den Geschmack des großen Publikums erobert (Jost 1988: 376; Schwab 2004: 159), während es dem Jazz, wie Berendt bereits 1959 feststellte, an einer breiten Fanbasis fehlte (Berendt 1959b). Solch ein Rückgang in der Jazzbegeisterung hatte nicht nur für die Musiker Folgen, sondern genauso für einen Kritiker wie Berendt. Das lässt sich anhand seiner Jazzpublikationen belegen, die in den frühen 1960er Jahren erheblich schrumpfte. Berendt allerdings war immer gut darin, eine neue Tür zu öffnen, wenn sich eine andere gerade schloss. Angesichts seiner eigenen Amerikamüdigkeit und der zeitgleichen Jazzmüdigkeit in Westdeutschland blickte er sich in den 1960er Jahren deshalb musikalisch in anderen Gegenden der Welt um. Entsprechend erfand er sich in den frühen 1980er Jahren als New-Age-Autor neu<sup>3</sup>.

Die äußeren Umstände seiner Asienreise von 1962 sind symptomatisch für den Wandel im wirtschaftlichen wie kulturellen Leben in Deutschland. Berendt ge-

<sup>3</sup> Weniger bekannt ist die Tatsache, dass Berendt in den späten 1940er Jahren bei weitem nicht nur als Jazzautor aktiv war. Der Katalog Berendtscher Artikel im Jazzinstitut Darmstadt belegt, dass viele der Artikel, die er zwischen 1947 und 1949 schrieb, sich eher mit Neuer Musik als mit Jazz befassten.



hörte zu den Herausgebern des Magazins *Twen*, einer hippen neuen Zeitschrift, die sich an eine junge, gut-situierte Bevölkerungsschicht in Deutschland richtete (Glaser 1997: 264). *Twen* war 1959 gegründet worden – also zu Beginn der „Long 1960s“, wie dieses goldene Zeitalter der Jugendkultur von Soziologen genannt wird – und dokumentierte die Auswirkungen des Wirtschaftswunders auf eine junge, kultivierte deutsche Bevölkerung (vgl. Schildt 2006b). Berendts Position brachte ihm kostenlose Flugtickets nach Asien ein, da die Fluggesellschaft *Pan-american* eine Anzeige geschaltet und den Herausgebern Tickets überlassen hatte (Broecking 1995: 76). Dies verweist auf einen weiteren gesellschaftlichen Wandel: die wachsende Erschwinglichkeit von Flugreisen für die demographische Zielgruppe des Magazins *Twen*. Ab den frühen 1960er Jahren unternahm erheblich mehr Deutsche Auslandsreisen als zuvor (Schildt 2006; Schildt 2006b: 25). Auch der Erfolg von Folkloretourneen, wie Lippmann + Rau sie etwa zur selben Zeit durchführten – etwa das *Festival Flamenco Gitano* (1965-1970) oder die *Tournee Folklore e Bossa Nova do Brasil* (1966) –, ist bezeichnend für das wachsende Interesse junger Deutscher an als „exotisch“ empfundenen Kulturen<sup>4</sup>. Berendt ist dies nicht verborgen geblieben. Mit seiner Platten- und Konzertreihe „Jazz Meets the World“ nahm er auch auf all diese Entwicklungen Bezug und zog aus ihnen Nutzen.

Schließlich darf man auch Berendts persönliche Vorlieben – einschließlich seines sexuellen Appetits – als zusätzliche Erklärung für seine Faszination mit Asien nicht vergessen. Viele Jahre später erinnerte er sich an die Tage vor seinem Abflug 1962:

Ich war ein junger Mann und mich interessierten die hübschen japanischen, thailändischen und vietnamesischen Frauen sehr. Es war ja auch noch vor dem Vietnam-Krieg, und ich machte mich also auf, um die sinnliche Seite Asiens zu erfahren [...]. (Berendt, zitiert bei Broecking 1995: 76)

Ich zitiere diese Passage, weil sie mir durchaus bezeichnend scheint für Berendts spätere Haltung, sowohl gegenüber *Weltmusik* als auch gegenüber sexuellen Mischbeziehungen, die seiner Meinung nach helfen könnten, alle Probleme von Rassismus zu überwinden (vgl. z.B. Berendt 1985b; Berendt 1996: 106).

Drei Monaten lang bereiste Berendt 1962 den Mittleren Osten (einschließlich des Libanon), den Subkontinent und Ostasien (Japan, Hongkong und China) so-

<sup>4</sup> Zu den Lippmann-und-Rau-Tourneen vgl. Brigl 1985: 128ff. Schildt hat allerdings auch gezeigt, dass die zunehmende Reiselust unter jungen Deutschen nicht unbedingt zu einem vertieften Wissen anderer Kulturen beitrug. So sehr sich die Pädagogen auch bemühten, Reisen als Mittel der Völkerverständigung zu sehen, fanden die jungen Leute oft einfach nur ihre Vorurteile bestätigt oder interessierten sich vor allem für andere Sitten und Gebräuche (einschließlich solche sexueller Natur), die ihnen mehr Freiraum erlaubten als zuhause (Schildt 2006).



Der amerikanische Klarinettist Tony Scott spielte bereits seit den frühen 1960er Jahren mit indonesischen Musikern zusammen. 1967 lud Joachim Ernst Berendt ihn mit den Indonesian All Stars zu den Berliner Jazztagen ein.



wie Südostasien (Indonesien, Vietnam und die Philippinen). Es war eine ungemein produktive Reise. Er machte Feldaufnahmen – etwa Aufnahmen von Gamelan in Bali, die zum Teil kommerziell veröffentlicht, zum Teil über den Südwestfunk gesendet wurden –, sammelte Reiseerfahrungen, die er für Printmedien niederschrieb (*Twen*, deutsche Tageszeitungen sowie *Down Beat*), und er schloss jede Menge Kontakte mit wichtigen Persönlichkeiten in Asien und mit Musikern der regionalen Jazzszenen. Unter anderem wurde ihm eine Audienz beim jazz-spielenden König Bhumibol von Thailand gewährt. Als Folge bat der König darum, dass den Bundespräsidenten beim anstehenden Besuch in Thailand eine deutsche Jazzgruppe begleiten solle (Berendt 1964d: 13). Dieses Konzert im Königspalast fand zwar nie statt; die Bitte allerdings war ausschlaggebend für die erste Goethe-Instituts-Tournee des Albert Mangelsdorff Quartetts im Jahr 1963-64, aus der das Album „Now Jazz Ramwong“ hervorging, das als ein wichtiger Vorläufer der „Jazz Meets the World“-Reihe zu sehen ist.

Genauso wichtig waren für Berendt aber auch Kontakte zu Musikern und Kritikern, die ihm bei der Planung seiner „Jazz Meets the World“-Reihe und anderer Projekte von Nutzen sein sollten – etwa eine Fernsehproduktion, für die er mit japanischen Musikern zusammentraf, die er 1965 dann auch zu seinem „Sakura Sakura“-Projekt nach Berlin einladen sollte<sup>5</sup>.

#### „SAKURA SAKURA“

Während seiner Tätigkeit als musikalischer Leiter der Berliner Jazztage (1964-1971/72) war Berendt bekannt, wenn nicht gar berüchtigt für seine Konzeptideen (Berendt 1964c; Huesmann 1988). Einer solchen verdankte auch „Sakura Sakura“ ihr Entstehen. 1965 waren die Berliner Festwochen, denen die Jazztage organisatorisch zugeordnet waren, der Begegnung Japans mit der westlichen Kultur gewidmet. Berendt nutzte die Gelegenheit eine Idee weiterzuverfolgen, die ihm während seiner Reise von 1962 gekommen war: die Idee einer „Begegnung“ zwischen traditioneller japanischer Musik und Jazz. Damals vergab er einen Kompositionsauftrag für die Jazzadaption eines Koto-Songs als Begleitung für die Fernsehproduktion „Jazz in Japan“ an die japanische Bigband „The Sharps and Flats“. Und er sorgte für die Begegnung des Hideo Shiraki Quintet mit einem Kotospieler (Berendt 1963a: 18; Berendt 1965; Yui 1965; Eckhardt 2000: 33).

<sup>5</sup> Berendt traf auch die indonesischen Musiker Bubi Chen und Jack Lesmana, die 1967 an seinem „Djanger Bali“-Projekt teilnehmen sollten (Hurley 2006). Und auf seiner Reise nach Indien kam er mit dem Jazzkritiker Niranjan Jhaveri in Kontakt, der ihn später einladen sollte, am Festival *Jazz Yatra* 1980 in Bombay teilzunehmen (Berendt 1962a: 20; 1980a).

„Sakura Sakura“ nahm einen weit ambitionierteren Weg als andere, Berendt wohl bekannte Projekte, bei denen Jazzmusiker auf traditionelle japanische Musiker trafen<sup>6</sup>. Wo Jazzmusiker anderswo erhebliche stilistische Kompromisse eingehen mussten, um sich an das japanische Idiom anzupassen (Laade 1970: 140-141, 145; Pfeleiderer 1998: 71-72), sollten der Jazz und die Koto-Musik in „Sakura Sakura“ in verschiedenen Variationen und Permutationen aufeinandertreffen, bei denen grundsätzlich die Jazzhaltung erhalten blieb. Drei der Songs waren Adaptionen traditioneller japanischer Volkslieder; die anderen drei Stücke waren Originalkompositionen der japanischen Jazzmusiker. Die Besetzung variierte erheblich: In einem Stück waren drei Kotos und Shiraki am Schlagzeug zu hören. Drei Stücke stellten die Koto-Musiker zusammen mit den Jazzmusikern in den Vordergrund, wenn auch auf ganz unterschiedliche Weise<sup>7</sup>. Die restlichen beiden Stücke, die von der Jazzgruppe allein gespielt wurden, waren zum einen die Adaption eines Volksliedes – vergleichbar der Mangelsdorff-Adaption während seines Japanbesuchs<sup>8</sup> –; zum anderen eine konventionelle Jazzballade. Die Jazzmusiker blieben also größtenteils in dem ihnen bekannten Element, und die Koto-Musiker spielten nicht einfach nur Jazz auf ungewöhnlichen Instrumenten. Und doch war Berendts Kommentar, die Koto-Spieler würden ganz authentisch japanische klassische Musik spielen, wohl eher ein Beispiel für seinen Hang zur Übertreibung (Berendt 1965). Wenigstens in einem der Tracks traten „die traditionellen Instrumentalistinnen deutlich aus ihren Konventionen heraus, so daß sich Archaik und Avantgarde virtuell zu begegnen“ vermochten, wie Bert Noglik anmerkt (Noglik 1997: 12).

<sup>6</sup> 1960 nahm Richard Bock für sein Label World Pacific ein Album auf, an dem der Koto-Spieler Kimio Eto und der amerikanische Jazzflötist Bud Shank zusammenspielten. Berendt muss dieses Album bekannt gewesen sein: Auch seine eigenen balinesischen Feldaufnahmen von 1962 sollten, so hieß es zumindest in Verlautbarungen, auf diesem Label erscheinen. Spätestens 1962 wusste Berendt von den Versuchen des amerikanischen Klarinetisten Tony Scott mit dem Koto-Spieler Shinuchi Yuize zusammenspielen (Berendt 1963a: 18; vgl. Scott o.J.). 1964 nahm Scott dann eine Art Proto-New-Age-Album mit Yuize und dem *Shakubachi*-Spieler Hozan Yamamoto unter dem Titel „Music for Zen Meditation and Other Joys“ auf.

<sup>7</sup> Bert Noglik merkt an, wie im Verlauf von „Sakura Sakura“ die Koto-Spieler hinzugefügt werden, „zunächst eher additiv, ‚einrahmend‘, schließlich immer stärker in einen gemeinsamen Musizierverlauf einbezogen“ (Noglik 1997: 12).

<sup>8</sup> Wie andere westliche Jazztouristen spielte auch das Mangelsdorff Quintett bei seinem Besuch im Jahr 1964 die Adaption eines japanischen Volksliedes. Der Vorschlag kam von Berendt, der damit dem Publikum, das vielleicht mit Mangelsdorffs Art von Jazz nicht so vertraut war, eine Brücke bauen wollte (Mangelsdorff 1964b; Paulot 1993: 207, 233).



### Deutsche Perspektiven

Die deutsche Kritik zu den Konzerten bei den Jazztagen sowie den folgenden Platteneinspielungen war unterschiedlich, wenn auch nie vollständig negativ. In der Berliner Morgenpost fühlte sich Horst Windelboth an „die Meisterwerke der japanischen Malerei erinnert: zart, raffiniert und hingetupft.“ Barbara Rose fand in der Berliner Zeitung die „Begegnung [...] faszinierend“ (zitiert nach Yui 1965). Die Jazzpresse liest sich da schon weniger freundlich. Der Rezensent des *Jazz Podium* etwa nahm die Meinung künftiger Musikwissenschaftler vorweg, wenn er darauf verwies, dass die beiden musikalischen Idiome in dem Projekt eher nebenher liefen als dass sie überzeugend verschmolzen wären (NN 1965a: 289; vgl. Pfeleiderer 1998: 75). Ingolf Wachler fand die ganze Performance einfach misslungen (Wachler 1966: 45), und Siegfried Schmidt-Joos merkte an:

Die angekündigte Synthese zwischen der jahrhundertealten Musiktradition Nippons und modernem Jazz wollte sich freilich nicht einstellen. In zwei Stücken bliesen die Japaner handfesten Hard Bop zum gezuckerten Koto-Begleitklang, im dritten [...] zauberte Bandleader Shiraki zarte Trommel- und Becken-Farben zum sehr japanischen Spiel der drei Damen und vergaß darüber, zu swingen. (Schmidt-Joos 1966: 40)

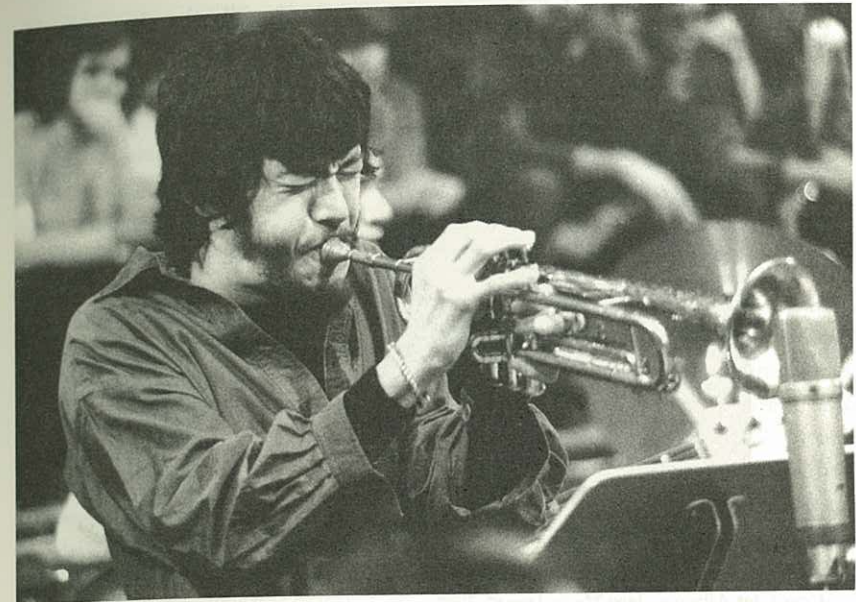
Rezensionen der Studioaufnahme fielen weit positiver aus (vgl. Wachler 1966: 45; NN 1966b).

Von der Musik einmal abgesehen, zeigten sich die deutschen Kritiker einstimmig vom exotischen Neuheitswert von „Sakura Sakura“ beeindruckt. Vor allem die Koto-Spieler im traditionellen japanischen Kimono hinterließen einen bleibenden Eindruck (NN 1965a: 289; Ohff 1965; NN 1966b; Schmidt-Joos 1966: 40). Auch Wachler verwies auf das exotische Spektakel der Performance, stellte aber auch die Frage, inwieweit dieses nicht der Rezeption der Musik an sich geschadet haben mochte (Wachler 1966: 45).

### Japanische Perspektiven

Trotz solcher unleugbaren exotisierenden Tendenzen in „Sakura Sakura“ wäre es zu einfach, das Projekt nur wegen dieser zu verurteilen. In Japan gab es viel Lob sowohl von Musikern wie Kritikern. Masahisa Segawa etwa hielt die Kombination für sehr erfolgreich. (Minor 2004: 13) Auch sein Kritikerkollege Shoichi Yui war von dem Projekt angetan:

Shiraki ist intelligent genug, um zu wissen, dass es darauf ankommt, dem japanischen Jazz eigene Dimensionen zu schaffen. Das Ergebnis ist diese Platte. Sie geht über alles hinaus, was Shiraki bisher in Japan aufgenommen hat. Sie ist moderner Jazz im Sinne von Elvin Jones und John Coltrane und ist doch so japanisch im Sinne der Tradition unseres Landes, wie



Terumasa Hino, 1979 (Foto: Klaus Mümpfer)

man es sich nur denken kann. Ich glaube, es entbehrt nicht einer tiefen Symbolik, daß diese Platte mit ihrer vollkommenen Begegnung des alten Japan und des modernen Jazz nicht in unserem Lande, sondern in Deutschland aufgenommen wurde. Gerade dort hat man seit je besonderes Verständnis für Japan bewiesen. (Yui 1965)

Yui hatte japanische Musiker seit den späten 1950er Jahren aufgefordert, nach einer „japanischen Stimme“ zu suchen. Er wurde bald einer der Verfechter des „*Nibonteki jazu*“ (japanischen Jazz), der in der japanischen Jazzszene der späten 1960er und frühen 1970er Jahren einflussreich – wenn auch nicht unumstritten – werden sollte. *Nibonteki jazu* bezog sich auf ein Verständnis des Jazz als universelle Sprache, die dennoch eine gewisse kulturelle japanische Kernidentität nicht aufgab (Atkins 2001: 240 ff). Ähnlich wie die zur selben Zeit sich entwickelnde Vorstellung eines „europäischen Jazz“ diente *Nibonteki jazu* verschiedenen nützlichen ideologischen Zwecken. E. Taylor Atkins erklärt: Das Konzept „demonstrate[d] Japanese creativity and personal authenticity, reverse[d] the jazz community’s alienation from the cultural mainstream, and render[ed] moot comparisons to an ethnic standard of authenticity established in America.“ (Atkins 2001: 37-38)

Hideo Shiraki war selbst ein enthusiastischer Teilnehmer des „Sakura Sakura“-Projektes. Er kannte sich sowohl mit Jazz als auch mit traditionellen japanischen





LP-Cover des Albums „Jazz Meets Japan“, 1965

Trommeln aus und hatte bereits zuvor damit experimentiert, die beiden zusammenzubringen. 1961 hatte er das Album „In Fiesta“ aufgenommen, das mit „Matsuri no Genzo“ die Adaption eines traditionellen japanischen Volkliedes durch sein Quintett und einen Koto-Spieler beinhaltet. Im darauffolgenden Jahr wirkte er bei einem ähnlichen Projekt für Berendts TV-Special „Jazz in Japan“ mit. Atkins merkt an, Shiraki habe „lofty ambitions of creating something new that would earn esteem as a genuine innovation within the modern jazz idiom“ (Atkins 2001: 240. vgl. Hino 2004). Terumasa Hinos Haltung auf der anderen Seite war eher zwiespältig. Shirakis Trompeter fand, dass es zwar zu klischeehaft sei, Jazzadaptionen von japanischen Volksliedern *in Japan* aufzuführen, dass er sich damit in Deutschland allerdings sehr viel wohler fühlte. „Sakura Sakura“ fand er nicht gerade stimulierend, wenn er auch durchaus verstehen konnte, dass die Adaptionen beim deutschen Publikum ankamen. Hino merkt außerdem an, dass „Sakura Sakura“ in der japanischen Jazzszene eine eher lauwarmer Rezeption erfuhr, und William Minor schreibt, „[s]ome native musicians were suspicious of Shiraki’s motives for using indigenous elements, seeing this as a ploy to gain international favor.“ (Minor 2004: 13; Hino 2004). Hier kommt dann die Doppelbödigkeit von Projekten wie „Sakura Sakura“ ins Spiel (insbesondere für diejenigen, die von der Idee des *Nihonteki jazu* eh nicht sonderlich überzeugt waren).

„[Both] pandered to Western audiences’, orientalisising’ expectations and provided the approval that Japanese jazzmen had so long craved“, wie Atkins schreibt (Atkins 2001: 226).

Berendt fühlte sich offenbar vom Resultat von „Sakura Sakura“ ermutigt, immerhin einem der Projekte, bei dem er am meisten selbst mitmischen durfte. Er konnte solche Produktionen in den Mitt-60er Jahren auf verschiedenen Plattformen präsentieren. Zum einen war er künstlerischer Leiter der Berliner Jazztage, eine Position, die vom Budget her nur den Festspielen in Bayreuth nachstand, wie man munkelte, und die ab 1967 auch auf das übergreifende Festwochen-Thema keine Rücksicht mehr nehmen musste. Zum anderen erlaubte ihm seine Zusammenarbeit mit der Plattenfirma Saba/MPS, die Idee einer interkulturellen musikalischen Begegnung auch in Plattenproduktionen festzuhalten, bei denen jeder der Partner sich an den anderen anpasste und dennoch seine oder ihre eigene Identität bewahren sollte<sup>9</sup>. 1967 war die Reihe „Jazz Meets the World“ mit den Kernalben „Noon in Tunisia“, „From Sticksland with Love“, „Jazz Meets India“, „Djanger Bali“ sowie „Flamenco Jazz“ etabliert. Die letzten drei dieser Projekte wurden 1967 auch bei den Berliner Jazztagen aufgeführt. Der Schweizer Pianist George Gruntz, der für „Noon in Tunisia“ und „From Sticksland with Love“ verantwortlich zeichnete, hatte augenscheinlich Berendts Interesse an einer größer angelegten Platten- und Konzertreihe kräftig unterstützt. Gruntz war schon 1966 bei den Jazztagen aufgetreten und hatte bereits seit zwei Jahren mit der Idee einer Zusammenarbeit mit tunesischen Musikern gespielt. Er hatte vergeblich versucht, einen anderen Produzenten für sein Projekt zu begeistern, und lief nun bei Berendt offene Türen ein.

#### NOON IN TUNISIA

Gruntz war sowohl von Coltranes „My Favorite Things“ (1960) inspiriert als auch von seiner Urlaubserfahrung 1964 in Tunesien, als er auf eine Gruppe einheimischer Musiker traf. Er erkannte eine Ähnlichkeit zwischen der Musik, die er dort hörte und dem modalen Jazz und hatte sofort die Idee, Jazzmusiker und tunesische Musiker zusammenzubringen (Gruntz 2002: 63-64).

<sup>9</sup> Der finanzielle Aspekt darf nicht unterbewertet werden. Die Flugkosten für ein großes Ensemble wären enorm gewesen, und Berendt gelang es, im Tausch für Product Placement preiswerte Flüge verschiedener Fluggesellschaften zu erhalten. Man beachte beispielsweise die Plattencover von „Sakura Sakura“, „Folklore e Bossa Nova do Brasil“ und „Noon in Tunisia“, in denen jeweils ein Flugzeug der Gesellschaften *Air India*, *Varig* und *Luftbansa* zu sehen ist.





Don Cherry und Sahib Shihab in Tunesien bei den Aufnahmen für die Fernsehproduktion zu „Noon in Tunisia“

Berendt hatte bereits 1962 auf jazzmusikalische Begegnungen mit arabischer Musik hingewiesen und war angetan von der Chance, über solche früheren „imitativen“ Versuche hinauszukommen (Berendt 1962b: 18; Berendt 1962c: 92; Berendt 1967b). Auch mögen ihn kollektive Schuldgefühle für die deutsche und europäische Geschichte in Nordafrika geplagt haben, wie sein Plattentext andeutet, in dem er über den Titel der Platte reflektiert, ein Spiel mit Dizzy Gillespies Komposition „Night in Tunisia“ aus den frühen 1940er Jahren: „Es war ‚Night in Tunisia‘, in jedem Sinne. (...) ‚Nacht in Tunesien‘, in dem von Rommels Afrika-Korps eroberten und von den Alliierten rückeroberten Land, das einer kolonialen Zukunft entgegenschah und dessen Freiheitskämpfer in französische Gefängnisse gesteckt wurden. Jetzt ist es ‚Noon!‘“ (Berendt 1967b).

Im Frühjahr 1967 reiste Berendt nach Tunesien, um Musiker für das Projekt zu finden und einen Urlaub mit seiner jungen Verlobten zu verbringen. Er kontaktierte den Komponisten und Musikwissenschaftler Dr. Salah El Mahdi, der als Leiter des *Rashidiyya*-Instituts und als Direktor der Abteilung für Musik und populäre Künste im tunesischen Kulturministerium wirkte und außerdem die tunesische Nationalhymne verfasst hatte (Ben Redjeb 1996; Davis 1996). El Mahdi fand Gefallen an Berendts Vorschlag, „to put on stage our traditionnal



George Gruntz bei den Aufnahmen zu „Noon in Tunisia“ 1967 im Studio, Baden-Baden. Von links nach rechts: Eberhard Weber (b), Salah El Mahdi (nai, darbouka, bendire), Daniel Humair (d), George Gruntz (p), Jelloul Osman (mezoued, bendire, tabla), Moktar Slama (zoukra, bendire), Hattab Jouini (tabla, darbouka, bendire), Sahib Shihab (sop, fl, tambourine), Jean Luc Ponty (vln) (Foto: Josef Werkmeister)

tunisian music through the association with Jazz music [sic].“ (El Mahdi 2004). Er nannte schnell drei geeignete Folkloremusiker<sup>10</sup>. Dann gewann man europäische Jazzmusiker für das Projekt. Die Aufnahmesitzung musste in Westdeutschland stattfinden, weil es in Tunesien keine geeigneten Aufnahmestudios gab, weil für die Finanzierung des Projektes aber eine Plattenveröffentlichung nötig war, da eine Liveaufführung noch nicht geplant war. Die tunesischen Musikern gingen eher angespannt ins deutsche Studio – es war kalt; sie fühlten sich unsicher im Umfeld von Jazz und westlicher Musik. Die anfängliche Nervosität aber verflog rasch, und die Aufnahme war schnell fertig (Berendt 1967b; Gruntz 2002: 64).

<sup>10</sup> Die Auswahl ging offenbar weit schneller vonstatten als Berendt es später darstellte. Berendt schreibt: „Sie sind die besten [Musiker] Tunesiens, die wir nach wochenlangem Anhören von immer neuen Musikern in allen Teilen des Landes ausgewählt haben“ (Berendt 1967b), wohingegen El Mahdi schreibt, dass, als Berendt zu Besuch kam, „all the preparation part of the project was done in less than an hour“, wonach er Berendt geraten habe, „now everything is done you can go with your fiancée to Djerba and take some hollydays [sic]“ (El Mahdi 2004).



Gruntz sah zwar Parallelen zwischen den beiden Musiktraditionen, seine Ziele bei dem ganzen Projekt aber waren eher bescheiden: „[V]erschiedenste Muster von Nebeneinander, Übereinander und Gegeneinander des Zusammenspiels waren so strukturiert, daß eine weite Palette von möglichen Kombinationen ausprobiert werden konnte.“ (Gruntz 1983: 191) Später schrieb er, er habe nie daran gedacht, eine Art neuer „Akkulturation“ zwischen Jazz und tunesischer Musik zu schaffen. Die Musik von „Noon in Tunesia“ sei, auch wenn sie etliches aus tunesischer Musik borge, letztendlich doch vor allem Jazz (Gruntz 1983).

### *Westliche Perspektiven*

Auch die kritische Reaktion auf „Noon in Tunesia“ war gemischt, wenn auch im großen und ganzen positiv. *Down Beat* lobte die Platte als ein „pleasant and provocative beginning“, wenn auch die tunesische Musik den Jazzgehalt eher eingeschränkt habe (Kart 1968). Der französische Kritiker Michel Savy sah das anders. Ihm zufolge hatte keines der beiden Idiome ihre Eigenheit verloren (Savy 1971). Der Musikwissenschaftler Wolfgang Laade befand ebenso positiv über das Zusammenfließen zweier musikalischer Stile: „Noon in Tunesia‘ ist zweifellos das interessanteste und lebensvollste Ergebnis einer organisierten Konfrontation so wesensverschiedener Musikarten.“ (Laade 1970: 142-143).

Auf der Seite der Jazzmusiker reichten die Reaktionen von Reserviertheit bis zu Enthusiasmus. Gruntz war, was nicht verwundert, stolz auf sein Projekt und brachte es über die nächsten dreißig Jahre immer wieder auf Bühnen Europas (1969; 1971; 1974 und 1996) wie Tunesiens (1969 und 1978). Der Geiger Jean-Luc Ponty äußerte sich eher kritisch. Er hielt es für „un peu impure [...] un mélange impossible“, wenn auch für ein immerhin interessantes Experiment (Ponty, zitiert bei Serra 1968: 26). Später sagte er, die tunesischen Musiker seien nicht wirklich dazu in der Lage gewesen, sich dem Jazzidiom anzupassen (Ponty, zitiert bei Endress 1969: 122)<sup>11</sup>. Sahib Shihab (ein amerikanischer Black Muslim, der zuvor Edmund Gregory hieß) identifizierte sich mit dem Projekt auch auf außermusikalischer Ebene. Er begrüßte die Tunesier bei der Plattenaufnahme 1967 mit Passagen aus dem Koran und reiste wenig später aus eigenem Antrieb nach Tunesien. Shihabs zweite Reise in das Land – begleitet von einer Filmcrew des Südwestfunks unter der Regie von Peter Lilienthal, die 1969 ein Revival des Projekts dokumentierte – war für ihn gleichsam eine religiöse Erfahrung. Auch der Free-

<sup>11</sup> Anzumerken sei aber auch, dass Pontys Kritik an dem Projekt nicht so weit ging, dass er nicht noch einmal mitgemacht hätte: 1971 war er am Revival des Projekts beim Musikfestival in Ossiach beteiligt.

Jazz-Pionier Don Cherry, der an beiden Revival-Projekten von 1969 teilnahm, sah Tunesien und die Auseinandersetzung mit tunesischer Kultur als eine Art spirituelle Erfahrung, wenn auch er nicht zum Islam konvertiert war. Überhaupt scheint die Reise nach Tunesien auf ihn wie eine Art spirituelle Wiedergeburt gewirkt zu haben (Berendt 1969: 297-299), wie aus seiner romantisch eingefärbten Beschreibung des Landes zu erlesen ist, in der sich bereits deutlich die Anfänge einer New-Age- und *Weltmusik*-Philosophie erkennen lassen:

Wenn du dich hier in Tunesien umschaust, siehst du die Schönheit und das Schöpferische am Leben, und das hat uns in unserer Musik inspiriert... Wir sprechen so viel von Liebe heute. Wir, die Jazzmusiker und die Beduinen, haben mit Liebe zusammengespielt (...) Ich komme aus Watts, dem schwarzen Getto in Los Angeles, aber ich habe hier in Tunesien gefühlt: Dies hier ist meine Musik, eine ganze Lebensform, eine Idee, die wir gelebt und nicht einfach nur gelernt haben (...) Dies ist nicht einerseits Beduinenmusik und andererseits Jazz. Es ist eine Einheit in Liebe – eine Unity of Love... (zitiert bei Berendt 1978: 276)

### *Tunesische Perspektiven*

Salah El Mahdi erinnert sich äußerst positiv an die Begegnung: „The collaboration with the jazz group and its leader was very friendly and rich of learnings. (...) I think that both musics Jazz and Traditionnal [sic] Tunisian Music became close to each other to demonstrate that friendship and fraternity between people can be reached through music.“ Im Gegensatz zu Gruntz sah er das Projekt als eine Art „Hochzeit“ der beiden musikalischen Idiome (El Mahdi 2004; vgl. auch Gruntz 1983: 191). Daneben fachte das Projekt sein eigenes Interesse am Jazz an. Und schließlich sah El Mahdi in „Noon in Tunisia“ eine Möglichkeit, ein westliches Publikum für traditionelle tunesische Musik zu interessieren. Als ich ihn interviewte, erzählte er mir, dass er jederzeit gerne wieder bei einer solchen Kooperation mitmachen würde (El Mahdi 2004). Für die tunesischen Musiker gab es übrigens eine auch außermusikalische Motivation zur Teilnahme: Ihre Gage hatte nach dem Umtausch in tunesische Währung erheblichen Wert<sup>12</sup>.

Die öffentliche tunesische Reaktion auf die späteren Ausführungen des Projekts (also Peter Lilienthals Filmdokumentation von 1969 und eine Goethe-Instituts-Tournee mit Gruntz und deutschen wie Schweizer Musikern) war weit gemischerter. Jüngere tunesische Hörer, erzählt El Mahdi, mögen zwar Interesse an dem Projekt gehabt haben; bei der älteren Generation aber stieß die Annäherung

<sup>12</sup> Gruntz merkt an: „[Die Tunesier] sind immer gut bezahlt. Als ich [1996] im WDR diese ‚Tunisreise‘ machte, da staunten die, wieviel Geld die kriegen. Und für den WDR war das relativ [wenig]. Aber sie kriegten schon das Gleiche, wie die anderen, weil alles andere wäre ungerecht.“ (Gruntz 2004)



Ravi Shankar, der „Übervater“ der „Sitar-Explosion“ der 1960er Jahre



Manfred Schoof und Barney Wilen mit indischen Musikern bei den Donaueschinger Musiktagen am 21. Oktober 1967

der Idiome eher auf Unverständnis (El Mahdi 2004). Auch Gruntz berichtet, dass sie mit der Musik vor allem ein jüngeres Jazzpublikum erreichten, und dass Bequinen an dem Programm kaum interessiert gewesen seien (Gruntz 1983: 192).

#### JAZZ MEETS INDIA

Angesichts der „Sitar-Explosion“ der 1960er Jahre ist es nicht überraschend, dass auch „Jazz Meets the World“ eine Platte beinhaltete, die Jazz mit indischer Musik zusammenbrachte. Berendt hatte sein Interesse an indischer Musik allerdings schon vor jener „Explosion“ entwickelt: Er hatte indische Musik zum ersten Mal während seiner Asienreise von 1962 gehört und zeigte sich von Anfang an beeindruckt vom Jazzpotential dieser Musik (vgl. Berendt 1962a: 20)<sup>13</sup>. Neben popmusikalischen Ausflügen gab es Mitte der 1960er Jahre auch von Seiten der E-Musik Interesse an indischer Musik. So spielten beispielsweise Ravi Shankar und der Geiger Yehudi Menuhin ab Anfang 1966 eine Reihe an Duetten unter dem Titel „West Meets East“ ein (Shankar 1969: 164-167). Andere Projekte von Jazzmusikern mit indischen Musikern waren dem Modell Shankar/Menuhin oder der Berendtschen „Jazz Meets the World“-Idee durchaus ähnlich. Besonders das John Mayer-Joe Harriott Double Quintet, das britische Jazzmusiker und britisch-indische Musiker zusammenbrachte, weckte Berendts Interesse – was allerdings nicht bedeutet, dass es ihm auch gefiel. Er fand, dass Harriott sich der Mode indischer Musik hingegeben habe und dass Mayer eine Art sehr un-jazziger und eher minderwertiger Filmmusik komponiert habe (Berendt 1967c: 3-4). Ironischerweise nimmt Berendt in seiner Argumentation spätere *Weltmusik*-Kritiker zu Hause vorweg, wenn er schreibt, es handele sich um eine „Begegnung in einem mittleren ‚Niemandsland‘, wo von der indischen Musik zu wenig Indisches und vom Jazz zu wenig Jazzmäßiges übrig blieb“ (Berendt 1967d: 7) Allerdings hielt ihn diese

<sup>13</sup> Die Asientournee des Albert Mangelsdorff Quintetts von 1963/64 erlaubte ihm, das ganze erneut auszuprobieren: Eines der Themen, die Berendt für eine Adaption der Jazzcombo aussuchte, war Ravi Shankar's „Pather Panchali“. Ein Ausflug zu Shankars Musikschule in Bombay inspirierte Günter Lenz und Ralf Hübner darüberhinaus zu einem Duett, das von indischer Musik inspiriert war (Berendt 1964a; Berendt 1964b: 140). Mitglieder des Quintetts (ohne Mangelsdorff, der im Krankenhaus lag, weil er sich während der Reise eine Krankheit zugezogen hatte) experimentierten beim Deutschen Jazz Festival 1964 schließlich mit einer *Raga*, von der ein etwas skeptischer Kritiker allerdings meinte, es sei schwierig zu beurteilen, wie „indisch“ die Musik wirklich war: „Im großen und ganzen klang es wie gehabt. Indisch blieb allein der Anspruch.“ (Wachler 1964: 41) Mangelsdorff selbst schließlich blieb eher skeptisch, wenn es um eine Fusion der beiden Idiome ging (Mangelsdorff 1964a; Mangelsdorff 1964b; Mangelsdorff, zit. in Paulot 1993: 144).

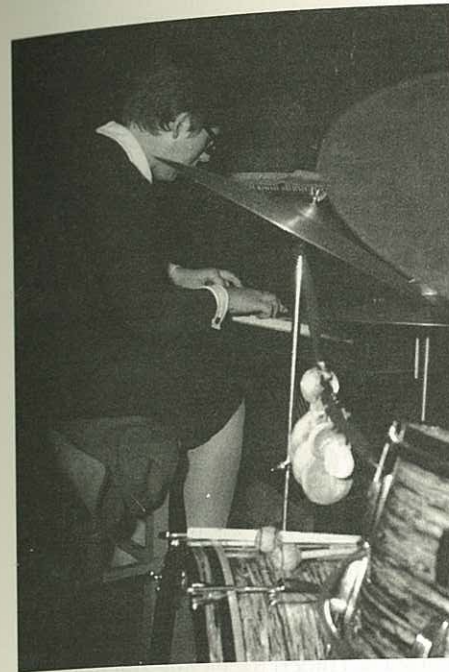


Kritik nicht davon ab, einige der indischen Musiker des Double Quartet für sein eigenes „Jazz Meets India“-Projekt abzuwerben. Und es war gar nicht so schwer, andere europäische Musiker für sein so weit weniger kompromiss-schwangeres Indien-Jazz-Projekt zu finden, dessen Planungen Ende 1966 begannen. Der Free Jazz machte es eben erheblich leichter, unterschiedliche musikalische Konzepte und Instrumente unter einen Hut zu bringen.

So befand der Trompeter Manfred Schoof etwa 1966, der neue Jazz sei gut geeignet, musikalisches Material auch aus fremden Folkloren einzubeziehen (NN 1966a: 68). In der Praxis gingen Free-Jazz-Musiker mit solchem Material dann auf ganz unterschiedliche Weise um. Einige benutzten einfach exotische „kleine Instrumente“. Das machte vielleicht das daraus resultierende Klangerlebnis nicht zu „authentischer“ Weltmusik, was aber auch gar nicht intendiert war. Der Schlagzeuger Mani Neumeier mag als Beispiel dienen. Nachdem er sich mit den musikalischen Möglichkeiten der indischen Tabla-Percussion auseinandergesetzt hatte, entwickelte er seine eigenen „freien“ Tabla-Techniken: „Ich wollte das ja nicht auf indische Art tun – man kann sich das ja überhaupt nicht aneignen –, sondern mir ging es darum, ganz frei und offen zu spielen.“ (NN 1967b: 133). Peter Niklas Wilson nennt diese Art von Ansatz später einmal „kalkulierte Inauthentizität“ (Wilson 2001: 113). Der französische Saxophonist Barney Wilen wiederum ging ganz anders vor: Beim ersten Baden-Baden Free Jazz Meeting von 1966 improvisierte er einfach über eine Plattenaufnahme von Ravi Shankar.

Im großen und ganzen versuchten die Musiker also, ein sich an den Philosophien des Free Jazz anlehndes „freies“ Konzept auf das „Jazz Meets India“-Projekt anzuwenden. Neumeier, der nominell als „Vermittler“ zwischen den Jazzern und den indischen Musikern fungierte – äußerte sich kritisch über andere Verbindungen zwischen Jazz und indischer Musik, die ihm zu stark durcharrangiert und „zickig“ erschienen, und verwendete stattdessen graphische Arrangements, in denen die Idee des jeweiligen Stücks nur angedeutet wurde und die vor allem die indischen Musiker (aber auch die „sich emanzipierenden“ Jazzler) nicht einengen sollten: „Wir wollen die indische Musik nicht durch Arrangements einengen, sondern sie soll so bleiben wie sie ist. Und wir spielen dazu Jazz. Alles andere ist offen und wird erprobt und erspielt.“ (NN 1967a)<sup>14</sup>. Wie Neumeier ging es auch Berendt *nicht* um eine umfassende und integrative Fusion der beiden Musikarten. Er war sich der Unterschiede zwischen Jazz und indischer Musik durchaus bewusst und wandte sich gegen all jene, die versucht seien, beweisen zu wollen, was gewiß nicht bewiesen werden kann: eine Einheit aus Jazz und indischer Musik“.

<sup>14</sup> Irène Schweizer erinnert sich, dass vor ihrem ersten Konzert alle Musiker ein oder zwei Proben hatten, bei denen die Inder bestimmte Rhythmen erläuterten. Alle Teilnehmer improvisierten dann über diese rhythmischen Grundlagen (Schweizer 2004).



Irène Schweizer, die 1967 an Berendts „Jazz Meets India“-Projekt teilnahm (Foto: Hanns E. Haehl)

Dennoch war er überzeugt davon, dass es möglich sei, über die Unterschiede hinweg zu kommunizieren: „Aber gerade deshalb ist es so überraschend zu hören, wie Musiker zweier so weit voneinander entfernter Kulturen musikalisch sinnvoll miteinander ‚reden‘, in hoher Sensibilität gemeinsam musizieren können.“ (Berendt 1967a)

#### Westliche Rezeption

Von allen Produktionen der „Jazz Meets the World“-Reihe war „Jazz meets India“ die am kontroversesten diskutierte. Berendt selbst sah das Album als künstlerisch wichtigste Platte der Reihe – was auch aus der Tatsache zu ersehen ist, dass „Jazz Meets India“ nicht nur bei den Jazztagen aufgeführt

wurde, sondern auch bei den renommierten Donaueschinger Musiktagen, die nach zehnjähriger Pause endlich wieder einen Jazzabend beinhalteten (Berendt 1968: 54). Die Jazzpresse reagierte durchwegs positiv. Dieter Zimmerle etwa sah gegenseitige Einflüsse der beiden Gruppen aufeinander, wenn auch die Jazzmusiker am meisten davon profitierten (Zimmerle 1967). Ulrich Olshausen betonte die Unterschiede zwischen den beiden Gruppen, merkte aber auch „die faszinierenden Reibungen und Kontraste“ an, „ohne die ein Kunstwerk nicht auskommt“ (Olshausen 1968).

Dem entgegen stehen Kritiken, etwa eine *Melos*-Rezension des Konzerts in Donaueschingen, in der der E-Musik-Kritiker H.H. Stuckenschmidt schrieb, „Jazz Meets India“ basiere auf falschen Voraussetzungen: „Das meditative Wesen indischer Musik schließt die extrovertierte Technik abendländischer Spielkünste ebenso aus wie das indische Tonsystem unserer temperierten Intervalle.“ Jazz und indische Musik ließen sich daher genauso schlecht mischen wie Öl und Quecksilber (Stuckenschmidt 1967: 459). Wolfgang Laade äußerte sich ebenfalls kritisch:



Es gibt Momente, in denen die beiden Stile einander anzunähern scheinen: es sind die Nahtstellen, an denen mit einer Überschneidung eine Gruppe die Führung von der anderen übernimmt. Hiernach fallen die beiden Musikstile stets wieder auseinander. (Laade 1970: 142)

In seiner Dissertation urteilt Martin Pfeleiderer, die beiden Idiome existierten in den meisten Aufnahmen auf der Platte eher nebeneinander her (Pfeleiderer 1998: 145). Seiner Meinung nach liegt das Problem beim Free-Jazz-Ansatz der europäischen Musiker. Da sie tonale Zentren und Skalen genauso mieden wie einen grundlegenden Rhythmus, blieben als einzig mögliche Kontaktpunkte individuelle melodische Motive, die dann wie Pingpongbälle zwischen dem Sitar-Spieler Dewan Motihar und den Jazzsolisten hin- und hergespielt würden (Pfeleiderer 1998: 77).

Wie bei „Sakura Sakura“ und „Noon in Tunisia“ waren die Jazzmusiker ganz unterschiedlich von der „Begegnung“ beeindruckt. Irène Schweizers Reaktion war gespalten: Als einmaliges Ereignis, fand sie, habe das alles gut funktioniert, doch für ihre eigene Musik habe es keine weiteren Konsequenzen gehabt. Sie habe nie wieder in diese Richtung gearbeitet (Schweizer 2004)<sup>15</sup>. Neumeier war stolz auf „Jazz Meets India“ und beschäftigte sich auch in den Folgejahren immer wieder mit indischer Musik (Neumeier 2004). Schoof fand die Begegnung erfolgreich und lernte außerdem auch ganz Konkretes: „Das hat mich dazu gebracht, mal zu überlegen: Was spiele ich da? Die [Inder] haben mir Zeit gegeben, die haben mir Zeit gelassen. Ich habe die Dimension Zeit anders verstanden ... verstehen gelernt.“ (Schoof 2004). Auch er beschäftigte sich immer mal wieder mit indischer Musik, besonders während seiner Asientourneen für das Goethe-Institut in den Jahren 1971 und 1975 (Schoof 2004).

### Indische Rezeption

Der Tablaspieler Keshav Sathe – ein Musiker aus Nordindien, der 1956 nach England gezogen war, wo er sich mehr und mehr für Jazz begeisterte – erinnert sich gern an „Jazz Meets India“, meint aber, sein Spiel sei dadurch letztlich nicht weiter beeinflusst worden. Im Nachhinein denkt er, dass die Jazzmusiker des „Jazz Meets India“-Projekts wohl besser hätten zuhören können als die britischen Jazzmusiker, mit denen er im Mayer-Harriott Quintet zusammengespield hatte. Im Grunde aber wolle er die beiden Projekte gar nicht miteinander vergleichen, weil er bei beiden viel Spaß gehabt habe. Immerhin widerspricht er der Meinung, die sowohl Neumeier als auch Berendt ausdrückten, dass nämlich die indischen Mu-

<sup>15</sup> In einem früheren Interview äußerte sie sich allerdings kritischer und deutete an, dass sie mit dem Resultat leider gar nicht glücklich war (zit. bei Noglik 1981: 304).

siker vor allem ihre eigene, „authentische“ Musik gespielt hätten. Ihm zufolge war das Ganze auf jeden Fall ein „meeting of the minds“. Er wusste nichts über die kritische Rezeption des „Jazz Meets India“-Albums in Indien, hatte aber gehört, dass die Musik des Double Quartet von indischer Seite als „zu europäisch“ kritisiert wurde. Solche Meinungen schrieb er vor allem der Ignoranz und Engstirnigkeit der Kritiker zu und meinte, hätten die Kritiker – wie er – mehr Ahnung von westlicher Musik, so würden sie an solchen Projekten weit mehr Interesse finden (Sathe 2004).

### „JAZZ MEETS THE WORLD“ UND DIE FOLGEN: SPÄTERE KONZEPTE VON WELTMUSIK

Berendt blieb an Begegnungen zwischen Jazz und indischer Musik auch noch interessiert, als die „Jazz Meets the World“-Reihe 1971 ausgelaufen war<sup>16</sup>. So präsentierte er 1972 den Altsaxophonisten John Handy und den indischen Sarod-Spieler Ali Akbar Khan in Berlin und 1975 beim SWF Jubilee-Konzert, produzierte mit den beiden außerdem 1975 und 1980 Platten für das MPS-Label (Berendt 1983: 357-358; Fischer 1999: 252, 265). Sein Interesse an indischer Musik und ihrer spirituellen Bedeutung koinzidierte nun mit seiner eigenen spirituellen (Wieder-)Erweckung und mit seinem wachsenden Interesse an New-Age-Philosophien sowie auch konkret an *Weltmusik* (siehe z.B. Berendt 1980b 13-14; Berendt 1983: 357-8).

Ich will Berendts Modell von *Weltmusik* aus den 1980er Jahren nur insofern genauer beleuchten, als es mir wichtig erscheint, signifikante Unterschiede zu seinem Konzept hinter den „Jazz meets the World“-Platten herauszuarbeiten. Auch in späteren Projekten waren ihm die „Begegnungen“ wichtig; mehr noch aber betonte er jetzt die Universalität der Musik, die es jedem Musiker erlaubte, an ihr teilzuhaben, indem er sich auf eine innere spirituelle Suche begab (vgl. Berendt 1985b). Im Gegensatz dazu war ihm in der „Jazz meets the World“-Reihe der Unterschied zwischen den Musiktraditionen als weit wichtiger erschienen.

Andererseits waren die ideologischen Einsätze jetzt erheblich höher, und zwar sowohl für ihn als auch für die Kritiker (vgl. z.B. Voswinkel 1985; Wilson 1987; 1990). Für Berendt wurde *Weltmusik* zu einem Symbol der Hoffnung in einem

<sup>16</sup> Die Reihe kam eigentlich 1967 mit „Flamenco Jazz“ zu einem Ende, wurde allerdings 1971 wiederbelebt, um mit „El Babaku“ das „fehlende Stück“ der Serie nachzuliefern. „El Babaku“ bringt Jazz mit westafrikanischer und kubanischer Musik zusammen. Als 1975 eine Kompilation der „Jazz Meets the World“-Reihe herauskam, enthielt diese auch andere Aufnahmen aus den Jahren 1968 und 1969, obwohl diese ursprünglich und zum Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung nicht als Teil der Reihe gedacht gewesen waren.



fast apokalyptischen Zeitalter, das immer wieder von Katastrophen, Auseinandersetzungen und proto-faschistischen Handlungssträngen erschüttert wurde. Seinen neo-marxistischen Kritikern dagegen war sie ein Symbol für die westlich-kapitalistische Ausbeutung der sogenannten Dritten Welt: eine Wiederholung des Kolonialismus. Mehr noch, sie stand für eine bedenklich antirationale und ganzheitliche New-Age-Philosophie – eine Philosophie, die von vielen mit dem Proto-Faschismus gleichgesetzt wurde. Auf beiden Seiten der *Weltmusik*-Debatte also spielte die deutsche Vergangenheit eine wichtige Rolle. Und auf beiden Seiten mangelte es an Aufmerksamkeit für die Details der individuellen interkulturellen Begegnungen.

Ich hoffe, es ist mir gelungen zu zeigen, dass sowohl für die Musiker als auch für die Kritiker diese Begegnungen mehrwertig und symbiotisch waren – und ein Beispiel dafür sind, wie schwierig es ist, Musik mit Bedeutung zu versehen. Die Westler konnten nicht einfach den „anderen“ Musikern ihre Werte diktieren – und vom Ganzen profitieren<sup>17</sup> –, selbst wenn es erhebliche Unterschiede in den Intentionen der verschiedenen Beteiligten gab. Die Projekte waren recht produktiv, obwohl solch eine Produktivität nicht von allen Beteiligten zu gleichen Maßen ausging und gewiss nicht in dem Maße, wie Berendt es in seinen vereinfachenden Beschreibungen von *Weltmusik* gern für sich in Anspruch nahm (vgl. Berendt 1985b). Einige der „anderen“ Musiker hatten durchaus ihren eigenen Grund, an der Selbst-Exotisierung teilzunehmen; und nicht alle westlichen Hörer liefen in eine scheinbar vorhandene exotische Rezeptionsfalle. Die Kommunikation über Unterschiede hinweg, auf die Berendt gehofft hatte, geschah nicht überall, aber wenn die Leute überhaupt darüber sprachen, so war das vielleicht Erfolg genug. Im heutigen Post-9/11-Klima und angesichts des zunehmenden Rückzugs multi-kultureller Ideen mag es durchaus einen erneuten Bedarf an solchen Aktivitäten geben!

<sup>17</sup> Im Gespräch teilte mit Willi Fruth vom Label Saba/MPS mit, dass die Reihe „Jazz Meets the World“ für die Plattenfirma eher ein finanzieller Verlust als ein Gewinn gewesen sei (Fruth 2004). Gruntz bezeugt darüber hinaus, dass die „anderen“ Musiker durchaus fair behandelt wurden, dass das ganze also nicht eine Abzocke gewesen sei (Gruntz 2004).

## LITERATUR

- Atkins 2001: E. Taylor Atkins: *Blue Nippon: Authenticating Jazz in Japan*, Durham 2001 (Duke University Press)
- Ben Redjeb 1996: Nouri Ben Redjeb: „Salah El Mahdi“, in: *WDR Tunisreise*, 13 Sept. 1996 (Programmheft), S. 15-16
- Berendt 1951: Joachim Ernst Berendt: Americana, in: *Melos*, 18 (1951), S. 78-82
- Berendt 1959a: Joachim Ernst Berendt: Deutsche Jazz Szene 59, in: *Twen*, Dec.1959, S. 35-37
- Berendt 1959b: Joachim Ernst Berendt: Die Situation des Jazz in Deutschland 1959, in: *Der Musikmarkt*, Mar.1959, S. 14
- Berendt 1959c: Joachim Ernst Berendt: Ist der Jazz müde geworden?, in: *Stuttgarter Zeitung*, 1 Apr.1959
- Berendt 1962a: Joachim Ernst Berendt: Berendt's Asienreise. I, in: *Twen*, Sep.1962, S. 17, 20-23
- Berendt 1962b: Joachim Ernst Berendt: Jazz in Southeast Asia, in: *Down Beat*, 22.Nov.1962, S. 17-18, 47
- Berendt 1962c: Joachim Ernst Berendt: John Coltrane, in: *Twen*, Nov.1962, S. 73 ff.
- Berendt 1963a: Joachim Ernst Berendt: Berendt's Asienreise. III, in: *Twen*, Mar.1963, S. 16-20
- Berendt 1963b: Joachim Ernst Berendt: Die Bossa Nova Story, in: *Twen*, May 1963, S. 36-41
- Berendt 1964a: Joachim Ernst Berendt: Plattentext für „Now Jazz Ramwong“, Albert Mangelsdorff Quintet, 1964 (CBS 62 398)
- Berendt 1964b: Joachim Ernst Berendt: Jazz für den fernen Osten. JEB berichtet über die Asien Tournee des Albert Mangelsdorff Quintets, in: *Jazz Podium*, Jun.1964, S. 138-140
- Berendt 1964c: Joachim Ernst Berendt: Programmheft, *Berliner Jazztage, Berlin 1964*
- Berendt 1964d: Joachim Ernst Berendt: Teutonic Tour, in: *Down Beat*, 10.Sep.1964, S. 13-15
- Berendt 1965: Joachim Ernst Berendt: Programmheft, *Berliner Jazztage, Berlin 1965*
- Berendt 1967a: Joachim Ernst Berendt: Plattentext für „Jazz Meets India“, 1967 (SABA 15142)
- Berendt 1967b: Joachim Ernst Berendt: Plattentext für „Noon in Tunisia“, von George Gruntz, 1967 (SABA SB 15132)
- Berendt 1967c: Joachim Ernst Berendt: Indien – die uralte indische Musik mit ihren Ragas und Talas, Manuskript in der Berendt-Sammlung, Jazzinstitut Darmstadt
- Berendt 1967d: Joachim Ernst Berendt: Programmheft, *Berliner Jazztage, Berlin 1967*
- Berendt 1968: Joachim Ernst Berendt: Jazz Meets the World, in: *Der Musikmarkt*, 15. Oct. 1968, S. 54-56
- Berendt 1969: Joachim Ernst Berendt: Noon in Tunisia, in: *Jazz Podium*, Sep.1969, S. 297-299
- Berendt 1978: Joachim Ernst Berendt: *Photo-Story des Jazz*, Frankfurt/Main 1978 (Wolfgang Krüger Verlag)
- Berendt 1980a: Joachim Ernst Berendt: Jazz und Indien, in: *Jazz Podium*, May 1980, S. 4-8
- Berendt 1980b: Joachim Ernst Berendt: Jazz und Indien, in: *Jazz Podium*, Jun.1980, S. 10-14
- Berendt 1983: Joachim Ernst Berendt: *Nada Brabma. Die Welt ist Klang*, Frankfurt/Main 1983 (Insel Verlag)
- Berendt 1985a: Joachim Ernst Berendt: *Nada Brabma. Die Welt ist Klang*, 2. Ausgabe, Reinbek bei Hamburg 1985 (Rororo)
- Berendt 1985b: Joachim Ernst Berendt: Über Weltmusik, in: *Jazz Podium*, Mar.1985, S. 8-13
- Berendt 1996: Joachim Ernst Berendt: *Das Leben, ein Klang, München 1996* (Droemersch Verlaganstalt) (Die Literaturhinweise beziehen sich auf die Taschenbuchausgabe von 1998)



- Brigl 1985: Kathrin Brigl & Siegfried Schmidt-Joos: *Fritz Rau – Buchhalter der Träume*, Berlin 1985 (Quadriga)
- Broecking 1995: Christian Broecking: Diese Injektion an Schwärze, in: *Berlin JazzFest* (Programmheft), Berlin 1995, S. 74-76
- Davis 1996: Ruth Davis: The art/popular music paradigm and the Tunisian Ma'luf, in: *Popular Music* 15 (1996), S. 313-323
- Eckhardt 2000: Ulrich Eckhardt: Berliner Festwochen im 5. Jahrzehnt. Eine subjective Chronik, in: Berndt Krüger (Hg.): *Berliner Festwochen Chronik*. S. 8-142
- El Mahdi 2004: Salah El Mahdi: Persönlicher Brief an den Autor, 7.Dec.2004
- Endress 1993: Gudrun Endress: Free Fiddle Jean-Luc Ponty, in: *Jazz Podium*, Apr.1969, S. 120-123
- Fischer 1999: Klaus-Gotthard Fischer: *Jazzin' The Black Forest*. Berlin 1999 (Crippled Library)
- Fruth 2004: Telefoninterview mit Willi Fruth, 17.Sep.2004
- Gerard 1998: Charley Gerard: *Jazz in Black and White: Race, Culture, and Identity in the Jazz Community*, Westport, Conn. 1998 (Greenwood Press)
- Glaser 1997: Hermann Glaser: *Deutsche Kultur 1945-2000*, München und Wien 1997 (Carl Hanser Verlag)
- Gruntz 1983: George Gruntz: Jazz ist Weltmusik, in: Burghard König (Hg.): *Jazzrock. Tendenzen einer modernen Musik*, Reinbek bei Hamburg 1983 (Rororo), S. 188-197
- Gruntz 2002: George Gruntz: *Als weißer Neger geboren. Ein Leben für den Jazz*, Berneck 2002 (Corvus Verlag)
- Gruntz 2004: Persönliches Interview mit George Gruntz, 9.Sep.2004
- Hino 2004: Susan Hino: Re: ‚Sakura Sakura‘ questions for Terumasa, E-Mail an den Autor, 18.Mar.2004
- Huesmann 1988: Günther Huesmann: Geburt und Werdegang der Jazzfestivals. Gespräch mit Joachim-Ernst Berendt, in: Klaus Wolbert et al (Hgg.): *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 1988 (Stadt Darmstadt)*, S. 677-679
- Hurley 2006: Andrew W. Hurley Summertime in Indonesia? The Indonesian Jazz All-Stars' 1967 tour of Europe: accommodating exoticising expectations or engaging in complicating self-representations?, in: *Perfect Beat. The Pacific Journal of Research into Contemporary Music and Popular Culture*, 8/1 (2006), S. 3-21
- Jost 1973/74: Ekkehard Jost: Free Jazz und die Musik der Dritten Welt, in: *Jazzforschung/Jazz Research*, 3/4 (1973/74), S. 141-154
- Jost 1988: Ekkehard Jost: Jazz in Deutschland von der Weimarer Republik zur Adenauer-Ära, in: Klaus Wolbert et al. (Hgg.): *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 1988 (Stadt Darmstadt)*, S. 357-378
- Kart 1968: Larry Kart: *Noon in Tunisia*, by George Gruntz, in: *Down Beat*, 31.Oct.1968, S. 21
- Koch 1985: Thomas Koch: Das Portrait: J. E. Berendt, in: *SWF Journal*, Oct.1985
- Laade 1970: Wolfgang Laade: Globe Unity – Jazz Meets the World, in: *Jazzforschung/Jazz Research*, 2 (1970) S. 138-146
- Mangelsdorff 1964a: Albert Mangelsdorff: Jazz für den fernen Osten, in: *Jazz Podium*, Jul.1964, S. 158-159
- Mangelsdorff 1964b: Albert Mangelsdorff: Plattentext zu „Now Jazz Ramwong“, Albert Mangelsdorff Quintet, 1964 (CBS 62 398)
- Minor 2004: William Minor: *Jazz Journeys to Japan: The Heart Within*, Ann Arbor 2004 (University of Michigan Press)
- Neumeier 2004: Telefoninterview mit Mani Neumeier durch den Autor, 16.Aug.2004
- NN 1962a: NN: Visiting Jazzman, in: *Newsweek*, 27.Aug.1962
- NN 1962b: NN: Jazz News, in: *Jazz Echo*, Oct.1962, S. 46
- NN 1965a: NN: Berliner Jazztage, in: *Jazz Podium*, Nov.1965, S. 288-292
- NN 1965b: NN: Deutscher Jazz. Verstimmt und verstummt, in: *Der Spiegel*, 18.Aug.1965, S. 75-76
- NN 1966a: NN: „Own Thing“. Drei vom Manfred Schoof Quintett in einem JP Gespräch, in: *Jazz Podium*, Mar.1966, S. 66-69
- NN 1966b: NN: „Sakura Sakura“, Hideo Shiraki Quintet and Three Koto Girls, in: *Jazz Podium*, Jul.1966, S. 192
- NN 1967a: NN: 17 Fragen an Mani Neumeier, in: *Sounds*, 4 (1967), S 11
- NN 1967b: NN: Gespräch mit dem Irene Schweizer Trio, in: *Jazz Podium*, May 1967, S. 132-134
- Nogliki 1981: Bert Noglik: *Jazz-Werkstatt International*, Berlin 1981 (Verlag Neue Musik)
- Nogliki 1997: Plattentext zu „Jazz Meets Asia“ (Wiederveröffentlichung), Motor Music 533 132-2 (1997)
- Ohff 1965: Heinz Ohff: Ein schwarzer Freitag für den Jazz, in: *Berliner Tagesspiegel* (genaues Datum unbekannt); in: Dieter Rein (Red.): *Berliner Jazztage, Dokumentation* (nicht paginiert)
- Olshausen 1968: Ulrich Olshausen: „Jazz Meets India“, in: *Jazz Podium*, Sep.1968, S. 290
- Pasquier 2000: Samuel Pasquier: Free Jazz in Deutschland 1960-70. Zeichen einer Gesellschaft im Umbruch, Angers 2000 (Magisterarbeit: Université Catholique de l'Ouest)
- Paulot 1993: Bruno Paulot: *Albert Mangelsdorff. Gespräche*. Waakirchen: Oreo.
- Pfleiderer 1998: Martin Pfeleiderer: *Zwischen Weltmusik und Exotismus. Zur Rezeption asiatischer und afrikanischer Musik im Jazz der 60er und 70er Jahre*, Karben 1998 (CODA)
- Porter 1998: Lewis Porter: *John Coltrane. His Life and Music*, Ann Arbor 1998 (University of Michigan Press)
- Rein o.J.: Dieter Rein (Red.): *Berliner Jazztage Dokumentation*, Berlin, ohne Jahr (Hochschule der Künste)
- Reinle 2001: Jean-Pierre Reinle (Hg.): „Your own Thing.“ Ein Kaleidoskop von improvisierter Musik und die Musiken der Welt, Zürich 2001 (Chronos Verlag)
- Sathe 2004: Telefoninterview mit Keshav Sathe durch den Autor, 16.Sep.2004
- Savy 1971: Michel Savy: „Noon in Tunisia“, George Gruntz, In: *Jazz Hot*, May 1971, S. 32
- Schildt 2006: Axel Schildt: Across the Border: West German Youth Travel to Western Europe, in: Axel Schildt und Detlef Siegfried (Hgg.): *Between Marx and Coca-Cola*, New York und Oxford 2006 (Berghahn), S. 149-160
- Schildt 2006a: Axel Schildt und Detlef Siegfried (Hgg.): *Between Marx and Coca-Cola*, New York und Oxford 2006 (Berghahn)
- Schildt 2006b: Axel Schildt und Detlef Siegfried: Youth, Consumption, and Politics in the Age of Radical Change, in: Axel Schildt und Detlef Siegfried (Hgg.): *Between Marx and Coca-Cola*, New York und Oxford 2006 (Berghahn), S. 1-35
- Schmidt-Joos 1966: Siegfried Schmidt-Joos: Jazz-Festival des Pianos, in: *Jazz Echo*, Jan.1966, S. 40-42
- Schoof 2004: Persönliches Interview mit Manfred Schoof durch den Autor, 22.Sep.2004
- Schwab 2004: Jürgen Schwab (Hg.): *Der Frankfurt Sound. Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte(n)*, Frankfurt/Main 2004 (Societätsverlag)
- Schweizer 2004: Telefoninterview mit Irène Schweizer durch den Autor, 12.Aug.2004



- Scott o.J.: Tony Scott: The Way of the Orient, < [www.tonyscott.it/way\\_of\\_orient.htm](http://www.tonyscott.it/way_of_orient.htm) > (Zugriff am 10.Mar.2004)
- Serra 1968: Philippe Serra: Ponty par lui-meme, in: *Jazz Hot*, May/Jun/Jul.1968, S. 25-26
- Shankar 1969: Ravi Shankar: *Meine Musik, mein Leben, München 1969* (Nymphenburger Verlagshandlung)
- Stuckenschmidt 1967: H.H. Stuckenschmidt: Nachwuchssorgen auch in Donaueschingen, in: *Melos*, 34 (1967), S. 456-462
- Voswinkel 1985: Stephan Voswinkel: Über die Vielfalt der Musik, in: *Jazz Podium*, May 1985, S. 10-11
- Wachler 1964: Ingolf Wachler: Festival Marginalien, in: *Jazz Echo*, Jul. 1964, S. 40-41
- Wachler 1966: Ingolf Wachler: Jazz aus Japan, in: *Jazz Echo*, Aug. 1966, S. 44-45
- Weinstein 1992: Norman Weinstein: *A Night in Tunisia. Imaginings of Africa in Jazz*, Metuchen, N.J. und London 1992 (Scarecrow Press)
- Wilson 1987: Peter Niklas Wilson: Zwischen „Ethno-Pop“ und „Weltmusik“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 148/5 (1987), S. 5-8
- Wilson 1990: Peter Niklas Wilson: Die Ratio des Irrationalismus, in: Ekkehard Jost (Hg.): *Die Musik der achtziger Jahre*, Mainz 1990 (B. Schott's Söhne), S. 62-77
- Wilson 2001: Peter Niklas Wilson: Fluchthelfer, Projektionsfläche, Sample, in: Jean-Pierre Reindle (Hg.): *„Your own Thing.“ Ein Kaleidoskop von improvisierter Musik und die Musiken der Welt*, Zürich 2001 (Chronos Verlag), S. 107-117.
- Wolbert 1988: Klaus Wolbert et al (Hgg.): *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt 1988 (Stadt Darmstadt)
- Yui 1965: Shoichi Yui: Plattentext zu „*Sakura Sakura*“, Hideo Shiraki Quintet and Three Koto Girls, 1965 (SABA 15064)
- Zimmerle 1967: Dieter Zimmerle: Wieder Jazz in Donaueschingen, in: *Jazz Podium*, Nov/Dec.1967, S. 317

#### Diskographie:

- „*Sakura Sakura*“, Hideo Shiraki Quintet and Three Koto Girls, 1965 (SABA 15064)
- „*Noon in Tunisia. Jazz Meets Arab*“, George Gruntz, 1967 (SABA SB 15132)
- „*Jazz Meets India*“, Dewan Motihar Trio, Irène Schweizer Trio, Manfred Schoof and Barney Wilen 1967 (SABA 15142)

## The World Meets Jazz Zur Ästhetik des Jazz im Zeitalter der Globalisierung Martin Pfeleiderer

Jazz ist Produkt und Ausdruck einer exklusiven afroamerikanischen oder zumindest amerikanischen Lebenssituation und -erfahrung und ein zentraler, wenn nicht gar der zentrale Beitrag der USA zur Kultur des 20. Jahrhunderts. Jazz gehört untrennbar zum „American way of life“ und wird bisweilen sogar als „klassische Musik“ Amerikas bezeichnet. Diese Einschätzung wird auch außerhalb der USA kaum in Frage gestellt. Nun kann man sich dem Jazz und seiner Geschichte aber auch aus einem ganz anderen Blickwinkel nähern – ich zitiere den amerikanischen Historiker E. Taylor Atkins: „Jazz, though certainly born on U.S. soil, was both product and instigator of early-twentieth-century processes and trends that were global in scope: the mass manufacture of culture, urbanization, the leisure revolution, and primitivism. It is this fact – combined with the sheer, and early, ubiquity of the music – that leads us to conclude that, practically from its inception, jazz was a harbinger of what we now call ‚globalization‘“ (Atkins 2003: xiii). Auch wenn der Jazz in den USA entstanden ist, so ist seine Geschichte von Anfang an die Geschichte der Verbreitung einer Kulturform in die ganze Welt. Bereits der frühe Jazz ist Produkt und Anstifter von weltumspannenden kulturellen Prozessen und daher, so Atkins' Schlussfolgerung, ist Jazz ein Vorbote der Globalisierung. Atkins wendet sich ausdrücklich gegen eine Ausnahme-Position der USA in der Jazzgeschichte, gegen einen amerikanischen „Exzeptionalismus“. Jazzmusiker und Jazzfans in aller Welt dürften angesichts dieses Perspektivwechsels der Jazzgeschichtsschreibung aufhorchen.

Ich möchte im folgenden zunächst auf einige historische Stationen sowie auf übergreifende Aspekte hinweisen, um die von Atkins angedeutete Vorstellung vom Jazz als einer globalen Musikpraxis konkreter werden zu lassen. Es geht mir hier wohlgemerkt nicht um die Wechselbeziehungen zwischen Jazz und anderen Musikformen, die ja, so denke ich, bereits ausgiebig diskutiert worden sind (vgl. u.a. Pfeleiderer 1998, Grupe 2006 und Beiträge in diesem Band). Vielmehr interessiert mich die Frage, wie sich (Jazz-)Musiker aus aller Welt zum Jazz in ein Verhältnis setzen – nicht „jazz meets the world“ ist hier also das Thema, nicht: „Jazz und Weltmusik“, sondern vielmehr: „The world meets jazz“.

Wenn Jazz als eine globale Musikpraxis verstanden werden muss, so hat dieser Perspektivwechsel nicht nur Folgen für die Jazzhistoriographie, sondern ebenso für eine Ästhetik des Jazz. Dann stellt sich nämlich die Frage: Muss eine Ästhetik