

Sanfterer Typ des deutschen Schatzi: Bruni Löbel, Montgomery Clift (r.)

Der deutsche Film gibt ihr gern Aufgaben. Zur Zeit dreht sie in Hamburg bei der Jungen-Film-Union unter Gustav Fröhlich „Die Lüge".

Daß sie bis zum Happy-End dieses Films dauernd von ihrem Partner Will Quadflieg betrogen wird, verlangt ihre Rolle. Cornell ist darin das, was sie im Leben einmal werden wollte und auf der Leinwand schon einmal war: eine Aerztin.

MUSIK

MILHAUD

Gute reife Olive

Man sieht förmlich den Staub fliegen, das war zwölf Jahre nicht mehr da: eine neue Oper an der altehrwürdigen Grande Opéra in Paris. Am 15. Mai wird Darius Milhauds Oper „Bolivar" uraufgeführt. Die Proben liefen seit Wochen.

Das Ereignis geht unter großer Assistenz in Szene: Nicht nur, daß der „Bolivar"-Text von einem Prominenten der Feder, Jules Supervielle, stammt. Der Dirigent, André Cluytens, holte sich mehrfach Lorbeer auf ausländischen Podien, und die monumentalen Bühnendekorationen entwarf der Maler Fernand Léger, der als Bahnbrecher des Kubismus etwa ranggleich mit Picasso oder Braque ist.

Der Komponist kam fast täglich ins Opernhaus, mühsam. Milhaud, 58 Jahre alt, ist ein kranker Mann. Schon in seiner Jugend war er sehr korpulent, und die Schulkameraden verspotteten den „dicken Milhaud". Mit den Jahren hat sich diese Anlage, wohl durch eine Funktionsstörung der Schilddrüse verursacht, zur Dickleibigkeit entwickelt.

Die Krankheit hat den Komponisten geschwächt. Die Beine sind nicht mehr imstande, den unförmigen Körper zu tragen. Darius Milhaud, unfähig zu gehen, rollt in einem kleinen Wägelchen.

In diesem Wägelchen also kam er frühmorgens schon in die Oper, meist lange vor Probenbeginn. Aechzend ließ er sich in einem weißüberzogenen Sessel nieder und wartete geduldig, die Beine in Decken gehüllt, die Arme auf die Balustrade gestützt, die den Zuschauerraum vom Orchester trennt.

Manchmal war Arthur Honegger um ihn, der, gleichaltrig, ein nicht weniger großer Komponist und Milhauds Sezessionsgenosse aus der in die Musikgeschichte eingegangenen Komponistentruppe der „Sechs" ist. Außer ihnen gehörten dazu Francis Poulenc, George Auric, Louis Durey und, als weibliche Ausnahme, Germaine Tailleferre, aber nur Milhaud und Honegger haben den Weltruhm geschafft.*)

Das Unorthodoxe ihres Stils verbindet sie, der Instinkt für ergiebige Stoffe, die Vorliebe für neue, noch unerprobte Formen, die Zusammenarbeit mit Claudel. Und jahrelange Freundschaft.

Unbekannten gegenüber ist Milhaud meist unnahbar, kalt und distanziert, aber das ist ein nur zu oft notwendiger Schutz gegen allzu dreiste Annäherung. Im Grunde ist Milhaud ein äußerst sensibler Mensch.

Sobald von Musik die Rede ist, belebt sich der sonst melancholische Blick der tiefdunklen Augen. Das Gesicht scheint sich in Sekundenschnelle zu verjüngen. Es bereitet ihm sichtbar Vergnügen, über Musik zu sprechen, zu vergleichen und zu analysieren.

*) Die „Gruppe der Sechs" trat 1918, zunächst noch ohne Milhaud, als „Nouveaux Jeunes" mit einem in der Hauptsache von Cocteau inspirierten Programm auf den Plan. Darin formulierte sie eine Absage an die „Dekorationsmusik" der Impressionisten Debussy und Ravel und die „Eloquenz" César Francks, eine Absage also an die späteste Romantik. Beispiele dieses neuen Stils hat die Gruppe als Ganze kaum gegeben. 1920 erschien eine Suite, zu der jedes Mitglied der Gruppe einen Satz komponiert hatte. 1921 als einzige Gemeinschaftsarbeit das Ballett von Cocteau „Die Hochzeitsgesellschaft auf dem Eiffelturm". Die Individualitäten zeichneten sich rasch ab, die Gruppe zerfiel.

„Ich wollte ‚Bolivar' vertonen, weil die Geschichte dieses südamerikanischen Freiheitshelden mich 1943 besonders fesselte. Ich war damals ein Emigrant, dessen Vaterland unter feindlicher Besetzung stand", sagt er.

1940 floh er beim Einmarsch der deutschen Truppen nach Amerika. Er fand Zuflucht in San Francisco. Am „Mills College" lehrte und lehrt er Komposition.

Seine Lehrtätigkeit ließ aber das eigene Schaffen niemals zurücktreten. 1943 kam ihm die Idee einer Oper über das Leben Simon Bolivars. Noch ehe das Jahr abgelaufen war, zog er den Schlußstrich der Partitur.

Denn Milhaud schreibt schnell, seine schöpferische Fruchtbarkeit hat Beispiele in den letzten 150 Jahren nur in Schubert und Reger. Als er 1940 in die Vereinigten Staaten kam, komponierte er im Eisenbahnzug während der Fahrt von New York nach San Francisco eine Sonatine für Violine und ein Streichtrio.

Milhaud komponiert in jeder Lebenslage und schlechthin alles, „mit Haut und Haaren". Als ihm vorgeworfen wurde, daß er die Musik zu einer Dienerin seiner meist anspruchsvollen Texte mache, lieferte er flugs den Gegenbeweis. Setzte sich hin und vertonte den Katalog einer Blumenhandlung und den einer Landmaschinenausstellung.

„Catalogue des fleurs" ist für Gesangsstimme und Orchester geschrieben. „Machines agricoles" besteht aus sechs pastoralen Sätzen, von denen fünf seinen Mitstreitern von der „Gruppe der Sechs" gewidmet sind, der sechste aber Jean Cocteau, der damals der geistige Führer der kleinen Avantgarde war.

Ueber seine Zusammenarbeit mit Milhaud hat Cocteau berichtet. „Es bedarf weder der Vorsicht noch der List. Alles geht in Güte, Offenheit, Herzlichkeit und Ehrlichkeit vor sich. Es ist wie ein Flug: er trägt auf seinen kräftigen Schultern eine häßliche kleine Sache, die er an einem regnerischen Tag auf dem Lande niederschrieb, er durchquert den Fluß und kommt verheiratet wieder heraus, Vater einer zahlreichen Familie."

„Mit vollen Kiefern kauen, mit vollen Händen zupacken, direkt in die Augen sehen, mit einem Sprung aufs Ziel losgehen: diese Worte scheinen erdacht, um die Arbeitsweise von Darius und die Zusammenarbeit mit ihm zu kennzeichnen."

Bedeutende Dichter haben mit ihm zusammengearbeitet. Schon während seiner Studien am berühmten Pariser Conservatoire lernte er den südfranzösischen Lyriker und Romancier Francis Jammes kennen. Milhaud hat 23 Gedichte von ihm vertont und den Operntext „Das verirrte Schäflein".

Dieses Stück nannte er einen „Roman in Musik". Als es 1923 in Paris uraufgeführt wurde, schrieben nichteinverstandene Kritiker, nicht nur das Schaf, sondern auch der Komponist sei in die Irre gegangen.

Durch Jammes wurde Milhaud mit Claudel bekannt, dem Diplomaten, Dichter und Uebersetzer antiker Dramen. Paul Claudel hat auf Milhaud entscheidenden Einfluß ausgeübt.

Ihre erste gemeinsame Arbeit wurde eine Vertonung des Lustspiels „Aristophanes", das Claudel in Anlehnung an den antiken Komödiendichter Aristophanes geschrieben hatte. Der vielstimmige Chor der Faune und das bacchanalische Nocturno machten die Musikwelt zum erstenmal auf den jungen Komponisten aufmerksam.

1917 wurde Claudel zum französischen Gesandten in Rio de Janeiro ernannt. Er erreichte, daß Milhaud ihm als Attaché beigegeben wurde.

Die zwei Jahre in Brasilien gehören zu den reichsten im Leben Milhauds. „Ich bin glücklich in diesem herrlichen Lande, in steter Berührung mit dem grandiosen tropischen Urwald."

Die eigenartige Melodik und der Rhythmus der Indianer-Gesänge ziehen ihn an. Zwei Klavierbände „Saudades do Brasil" (Grüße aus Brasilien) zeugen davon.

Bevor Milhaud 1919 mit Claudel wieder nach Frankreich zurückkehrt, erlebt er noch eine Aufführung seines Balletts „L'homme et son désire" (Der Mensch und seine Begierde), das er ein „Poème plastique", ein plastisches Gedicht, nannte. Claudel hatte den Text geschrieben, Nijinsky mit dem Ballet russe tanzte zu einem der letzten Male. Kurz danach fiel der große Tänzer in geistige Umnachtung, aus der ihn erst jetzt der Tod erlöste.

Von Claudel stammt auch der Text zu Milhauds monumentalstem Bühnenwerk, dem Opernoratorium „Christoph Columbus". Es ist keine Oper im eigentlichen Sinne, sondern ein „christliches Mysterium in 27 Szenen", gestaltet nach den Vorbildern der antiken Tragödie.

Claudel brachte einen Chor auf die Bühne, der die Handlung mit Fragen begleitet, Aufklärungen verlangt und mit den Personen des Stückes polemisiert. Der Chor singt teilweise, aber auf weite Strecken hin wird nur gesprochen.

Die Pariser Oper lehnte die Uraufführung der Novität ab. So kam es, daß „Christoph Columbus" als einziges von Milhauds Werken zuerst in Deutschland herauskam. 1930 an der Berliner Staatsoper unter Erich Kleiber.

Milhaud hat den Mangel an Mut bei den für das Musiktheater Verantwortlichen oft beklagt, auf Theaterdirektoren ist er nicht gut zu sprechen. „Das Opernpublikum ist sehr schlecht erzogen. Um die Abwesenheit neuer Werke im Repertoire zu erklären, läßt man die Leute in dem Glauben, die modernen Komponisten interessierten sich nicht mehr für diese Art von Musik.

„Das ist durchaus falsch. Das Versagen liegt bei den Theaterdirektoren, die aus ihren Instituten Museen machen und immer dieselben Opern aufs Programm setzen."

Milhauds Opuskatalog leistet dieser Praktik wahrhaftig keinen Vorschub. An die 15 Opern allein ständen darin verzeichnet, wenn es ein solches Register überhaupt gäbe, aber niemand außer Milhaud selbst könnte in die Unzahl seiner Manuskripte Ordnung bringen.

Unter diesen Opernfünfzehn sind solche, die einen Abend füllen, wie „Medea" und die „Eumeniden", und andere, die zwischen acht und vier Minuten kurz sind. Die „Minuten-Oper" ist Milhauds eigene Erfindung.

Besonders die Form des Balletts zog den an den Krankenstuhl gefesselten Komponisten an, dessen beweglicher Geist die Unförmigkeit seines Körpers Lügen straft.

Jean Cocteau hat ihm dazu die meisten Stoffe geliefert. Sein Ballett „Der Ochse auf dem Dach" (1921), den Milhaud eine „Kino-Symphonie nach südamerikanischen Melodien" nannte, ist eine Satire auf die amerikanische Prohibition. Die Handlung spielt in einem Speakeasy, einer jener Schenken, in denen giftiger Fusel für teures Geld in Kaffee-Tassen serviert wurde.

Dieses originelle Werk, das auch als Musik zu einem Chaplin-Film Verwendung fand, bedeutete Milhauds endgültige Wendung zum Jazz. Er war inzwischen zum zweitenmal in New York gewesen, hatte den größten Teil seiner Zeit im Negerviertel Harlem verbracht und alles an



„Keinen Stil, Stile"
Darius **Milhaud**

Büchern und Schallplatten aufgekauft, was nur irgendwie mit dem Jazz zu tun hatte.

Er schrieb einen „Shimmy für Jazz Band". „Rag Capriccios für Klavier" und ein Negerballett „Die Schöpfung der Welt". Dieser Versuch, den Jazz konzertsaalfähig zu machen, erfolgte ein Jahr vor Gershwins „Rhapsody in blue".

Mit „Création du Monde" wollte Milhaud „eine Studie über Jazzmusik schreiben. Kaum war ich damit fertig, da interessierte mich der Jazz schon nicht mehr."

Vom Jazz war es nur ein kleiner Schritt zur Film-Musik. 1934 schrieb Milhaud den tönenden Hintergrund zur französischen Filmfassung von „Madame Bovary". Zahlreiche andere französische und später amerikanische Filme folgten.

Milhaud glaubt an die Zukunft der Film-Musik. Bisher habe noch kein Komponist den richtigen Ton angeschlagen. Es gehöre ein ganz eigener Rhythmus, ein besonderes Tempo dazu und vor allem eine größere Einfachheit der Musik, die der Naivität des Films entsprechen müsse.

Milhauds Musik ist kritischen Ohren nicht immer einfach eingegangen. „Die rauhe Tonsprache Milhauds erschreckt uns nicht mehr", schrieb Bernhard Gavoty, ein Pariser Musikschriftsteller, erst vor zwei Jahren.

„Wir sind an das Gefühl der Zerschlagenheit gewöhnt, das diese Musik hervorruft, wie der chronische Rheumatiker an seinen Hexenschuß. Ehemals führte man sie uns als eine Art Werwolf vor. Heute gleicht sie einer Hausdogge mit fletschendem Gebiß, das im Laufe der Zeit sich abgenutzt hat."

Milhauds Musik ist seltsam gemischt aus Vitalität und Spekulation. Es ist immer Elementares darin, und doch wird daneben immer wieder einmal der Verdacht auf übergroße Kunstfertigkeit wach.

Milhaud handhabt seine Satzkunst mit Virtuosität. Ein Kabinettstück ist der Fall der Oktetts. Die Streichquartette Nr. 13 und 14, beide erst jüngst entstanden und beide für sich meisterhaft gearbeitet, ergänzen sich, gleichzeitig gespielt, zum ebenso meisterhaften Oktett.

Die vier Künstler des Amsterdamer Streichquartetts spielten sie unlängst zu viert als Oktett. Die Kölner Musikabteilung des NWDR nahm erst das Quartett Nr. 13 auf Band auf und leitete den Künstlern die Aufnahme durch Kopfhörer zu, während sie das Opus Nr. 14 spielten. Das derart doppelt bespielte Band ergab dann das vollständige Oktett — gespielt von nur vier Musikern.

Milhaud ist musikalisch autonom, er sprang schon in der musikalischen Handwerkslehre hurtig über alle Hürden der Schulregeln.

„Die Harmonie? Wie ich sie lehre?", fragte er noch vor Halbjahresfrist entwaffnend naiv. „Ich habe nie begreifen können, worum es sich dabei handelt." Und: „Ich habe keinen Stil, ich habe Stile."

Milhauds Musik proklamiert den Primat der Melodie, sie gehorcht den Regeln der Vielstimmigkeit und einer eigenen Harmonielehre, der Polytonalität. „Die Melodie ist nach meinem Dafürhalten die Grundlage aller Musik, besonders die melodische Kontinuität. Das lernt man, wenn man Takt für Takt den großartigen Mozart studiert. Bei Mozart findet man niemals eine unnütze Themenentwicklung, dafür aber die bewundernswerte Kontinuität, die recht eigentlich Musik bedeutet."

Daneben gehört Milhauds Liebe der Vielstimmigkeit, der Polyphonie. „Je mehr man arbeitet, um so mehr wird man sich klar darüber, daß die wahre, die beste und reinste Musik bei den Polyphonisten des 14., 15. und 16. Jahrhunderts zu finden ist. Wir müssen versuchen, zur Polyphonie zurückzufinden."

Milhauds eigentliches musikalisches Kennzeichen aber ist die „Polytonalität". Es ist, vereinfacht ausgedrückt, die Kunst, gleichzeitig in mehreren Tonarten, gleichsam in verschiedenen Etagen, zu musizieren. Diese Art des musikalischen Etagenbaues ergibt eine eigenartige Struktur, die der sogenannten „Atonalität" der Zwölftonkomponisten kaum klangverwandt ist. Milhaud lehnt Schönberg ab.

Das genügte nicht, den von jüdischen Eltern abstammenden Franzosen vor dem Bannfluch der selbsternannten braundeutschen Kunstrichter zu bewahren. 1938 hatte Milhaud über den Text seiner Frau Madeleine eine Oper „Medea" fertiggestellt. Die Uraufführung fand am 8. Juni 1940 in der Pariser Oper statt. Damals mischte sich schon Kanonenlärm und Flugzeugdonner in die Musik Milhauds. Sechs Tage später wurde Paris besetzt.

Milhaud hatte der Uraufführung seiner Oper schon nicht mehr beigewohnt. Beim Zusammenbruch Frankreichs befand er sich in seiner Geburtsstadt Aix-en-Provence, im unbesetzten Teil Frankreichs. Die Flucht von dort gelang leicht. Milhaud war nur einer in der Zahl der nach der Neuen Welt verschlagenen Anführer der Neuen Musik.

Als der Krieg zu Ende war, sandte Milhaud alles, was er seit 1940 komponiert hatte, an seinen alten Verleger Raymond Deiss nach Paris. Antwort kam auf einer Postkarte. „Raymond Deiss. 1942 auf Zwangsarbeit geschickt. 1944 in Köln gestorben."

Milhauds Manuskripte gingen an seinen alten Freund von den „Sechs", Francis Poulenc. Der besorgte Druck und Aufführung. Es war ein Trauermarsch darunter.

den Milhaud 1940 komponiert hatte, als die deutsche Offensive im Westen begann.

„Ich habe damals gefühlt, daß Frankreich geschlagen ist, und habe meine eigenen Gefühle in diesen Trauermarsch gelegt. Die Ereignisse haben mir recht gegeben."

Es war weiter eine Suite française dabei, deren einzelne Teile die Namen der von Deutschland besetzten Provinzen Frankreichs tragen, hochbedeutende Streichquartette und die Oper „Bolivar".

Es war Milhauds Wunsch, seinen „Bolivar" in Paris uraufführen zu lassen. Schon 1945 war das Werk formell von der Pariser Oper angenommen, aber finanzielle und künstlerische Schwierigkeiten zögerten das Ereignis hinaus.

1947 kam Milhaud selbst herüber, zum erstenmal wieder nach sieben Jahren, und seitdem hat er seine Zeit in halbjährigem Wechsel zwischen San Francisco und Paris geteilt, zwischen dem Unterricht am Mills College und dem am Conservatoire.

Der Komponist sieht die Oper „Simon Bolivar" als dritten Teil einer „amerikanischen Trilogie" an, zusammen mit den voraufgegangenen Opern „Maximilian" nach einem Text von Franz Werfel und „Christoph Columbus" nach Claudel.

„Aber es ist unmöglich, ‚Bolivar' mit meinen früheren Werken zu vergleichen. Ueberhaupt ist es schwer, eine durchlaufende Entwicklung in meinem Schaffen suchen zu wollen. Jede meiner Kompositionen wurde durch einen zufälligen Gedanken angeregt und dem jeweiligen Gegenstand gemäß ausgeführt."

Er glaubt, daß diese Oper in einer allgemein zugänglicheren und durchaus dramatischen Tonsprache abgefaßt sei. „Der Gesangsstil ist im wesentlichen melodisch. Um der Sache etwas Kolorit zu geben, habe ich zahlreiche Melodien der südamerikanischen Folklore verwendet, natürlich in stark stilisierter Form.

„Es gibt keine Ouvertüre, ich springe mit beiden Füßen sofort ins Drama. Die Zusammensetzung des Orchesters ist ganz klassisch. Zwischenspiele besorgen die Verbindung zwischen den zwölf Bildern der drei Akte. Zur Tanzszene im zweiten Akt spielt ein Bühnenorchester, bestehend aus Flöte, Trompete, Klarinette und Gitarre, während unten das Orchester leise untermalend daran erinnert, daß das eigentliche Drama immer noch weiterläuft."

„Milhaud ist noch immer der große Musiker, den wir immer verehrt haben", schrieb sein Freund Poulenc bei Milhauds Rückkehr nach dem Kriege. „Sein Aufenthalt in Kalifornien hat ihm ebensowenig geschadet wie einem anderen großen Musiker: Strawinsky.

Er ist in Amerika französischer als in Frankreich, so wie Chopin in Paris polnischer war als in Polen. Milhauds Musik schmeckt nicht wie kalifornisches Obst, sondern wie eine gute reife Olive aus der Provence."

Nicht immer waren französische Stimmen so freundlich. „Welche Monstrositäten!", entrüstete sich ein Milhaud sonst wohlgesinnter Musikkritiker 1948 über Milhauds Symphonie „Te Deum". Es war erst Milhauds dritte, er hat seine eigenen Ansichten über das Symphonienschreiben.

„Ein Komponist sollte erst mit 50 Jahren beginnen, Symphonien zu schreiben. Vorher ist er noch nicht reif dazu."

Er hielt sich nicht daran. 1940, mit 48 Jahren, schrieb er seine erste und dirigierte sie in Chicago bei der Uraufführung.

Für den Durchfall seines „Te Deum", im symphonischen Alter von 50 geschrieben, hatte er eine Erklärung bei der Hand: „Vielleicht war ich mit 50 doch noch zu jung. Ich hätte bis 60 warten sollen."

ELLINGTON

Schwarze Musik

Auf den König folgt der Herzog. „King" Louis Armstrongs Trompetenton ist noch in aller Ohren bei den Fans der Jazzmetropolen Europas (s. SPIEGEL 51/1949), da steht schon „Duke" Ellington mit seiner pechschwarzen Zwanzig vor der Tür.

Natürlich begann seine Europareise in Paris, dem europäischen Mekka der Jazz-Jünger. Sein erstes Konzert auf dem Kontinent war gleichsam ein Test auf den Geschmack der europäischen Jazzfreunde. Es wurde ein sensationeller Mißerfolg.

Das Publikum von Paris, in Puncto Jazz fast so verwöhnt wie das von New York oder Chicago, pfiff ihn aus. Doch das lag weniger an Duke selbst als an seinem Programm. Inzwischen hat er sich akklimatisiert, was seine Programme anbelangt.

Das letzte Konzert in Frankreich fand in Namur statt, das erste auf Schweizer



Das ganze Orchester als Tastatur
Duke **Ellington**

Boden in Zürich. Die Nacht dazwischen war die erste, die der Duke und seine Musiker seit ihrer Ankunft in Europa Anfang April durchschlafen konnten.

Duke Ellington reist nicht per Flugzeug, von Gepäcks wegen. Garderoben, Instrumente und sonstiges Begleitzeug füllen fast einen Möbelwagen.

In Zürich mußten die Musiker an einem Tage dreimal spielen: nachmittags, abends und, für einen kleinen Kreis geladener Spezialisten, nachts. Das bedeutet rein körperlich kaum vorstellbare Strapazen. Theoretisch müßten die Lungen längst geplatzt sein, ehe die Höhen erreicht sind, in denen sich die Bläser der Band tagtäglich spielend bewegen.

Das Orchester Duke Ellington ist das einzige in der Geschichte des Jazz, das seit der ersten Hälfte der zwanziger Jahre ununterbrochen besteht. Es hat alle wirtschaftlichen Krisen und Stilwandlungen überdauert und gilt als die „Top Big-Band", das beste Großorchester der echten Jazzmusik.

Noch jetzt gibt es in der Band einige Musiker, die von Anfang an mit Ellington reisen. Der Dienstälteste ist der Schlagzeuger Sonny Greer, der in Zürich — eine Ausnahme im Jazz — von einem zweiten „Drummer" unterstützt wurde.

In seine Trompeten-Section hatte sich Duke Ellington diesmal einen neuen Star geholt: Ernie Royal, dessentwegen es im vergangenen Jahr in Washington zu einem Skandal gekommen war. Ernie war damals einer von den wenigen schwarzen Musikern, die in dem großen Orchester Woody Hermans spielten.

Woody sollte in Washington auftreten, aber dieses Konzert mußte abgesagt werden, weil in der „weißen" Band von Woody Herman ein paar schwarze Musiker saßen.

Zu Dukes Trompetern gehört außer Royal auch ein Musiker, der wohl die höchsten Töne schafft, die jemals auf einer Trompete produziert wurden: Al Kilian. Er vertauscht je nach den Höhenlagen, in denen er gerade zu spielen hat, seine Trompete mit einem Cornet, einem enger mensurierten, noch höher und heller klingenden Blechblasinstrument. Duke selbst stellt sich zur Verfügung, um ihm die Instrumente immer rechtzeitig und rasch genug zuzureichen.

„Reed-Section" nennen die Fachleute den Satz der Saxophone und Klarinetten in einem Jazzorchester. Die jetzige, aus sechs Musikern bestehende Reed-Section von Duke Ellington ist sicher die beste, die er je besessen hat.

Johnny Hodges, der berühmteste Star des Orchesters, animiert sein Altsaxophon zu klagenden, sentimentalen Bluesweisen. Ein kaum geringerer Solist auf dem Tenorsax ist Don Byas. Duke Ellington traf ihn in Paris und verpflichtete ihn auf der Stelle. In seiner nettgemachten Ansage stellte er ihn vor als den „most sensational tenorsax-player".

Byas, der vor einem Jahr auch in Deutschland konzertierte, ähnelt mit seinem Spitzbart dem trompetenden Be-Bop-König Dizzie Gillespie (s. SPIEGEL 42/1949). Aber im Stil hat er sich längst wieder vom Bop entfernt und spielt getragene, gezogene Melodien, deren Töne so „dick" sind, daß man meint, man könne sie aus der Luft greifen.

Der Baritonsaxophonist Harry Carney ist der anerkannt größte Könner auf diesem Instrument. Er trug ein neues Stück vor von Ellingtons Leibarrangeur Billy Strayhorn: „Paradise". Kurz vorher hatte sich der kleine, bewegliche und immer lächelnde Billy zu einer Komposition inspirieren lassen, als es zu regnen anfing und er durch den brausenden Verkehr der Bahnhofstraße auf den Züricher See zu promenierte: „Rainy Day in Zürich".

Duke Ellington ist auch als Bandleader in jedem Augenblick ein Edelmann des Jazz. Mit kurzen, kaum sichtbaren Handbewegungen gibt er Einsätze, deren Präzision selbst für den verwöhntesten Kenner kaum faßbar ist.

Er „spielt" auf den verschiedenen Gruppen des Orchesters wie auf der Tastatur eines Klaviers, das er sonst zwischendurch bedient. Gelegentlich führt er eine einzige Melodie-Phrase über viele verschiedene Instrumente, daß es klingt, als spiele ein einziger Musiker auf einer Art „Saxophon-Orgel".

Auch Ellington hat sich heute, wie viele seiner Kollegen, von dem ursprünglichen Ideal des primär rhythmusgezeugten Jazz der Frühzeit entfernt. Nach dem Züricher Konzert argwöhnten Kritiker, daß auch bei ihm der Rhythmus nicht mehr Erlebnis, sondern oft schon Effekt sei. „But a most beautiful", antwortete der Duke: Aber ein überaus schöner.

Als nach dem Konzert mehrere seiner Musiker in freier Improvisation „jammten", kam Duke Ellington wieder einmal auf seinen Lieblingsgedanken zu sprechen. Er spiele nicht Jazz, er spiele „Black music" — Schwarze Musik.