

Rainer Boss

## **Gustav Mahler und Jazz?**

### **Improvisationen über ein „kontrapunktisches“ Thema**

Gustav Mahler und Jazz, Fragezeichen! Handelt es sich hierbei um ein lektorales Versehen, einen Lese- oder Hörfehler? Wird sich so mancher bei erster Betrachtung des „kontrapunktisch“ anmutenden Sujets fragen. Etwa wieder so ein postmoderner Versuch, Dinge miteinander zu verbinden, die nicht zusammengehören? Nun, allein die Fragestellung zeigt, daß sich gerade deswegen die beiden scheinbar völlig gegensätzlichen Bereiche spätromantischer, durchkomponierter Monumentalsymphonien Gustav Mahlers einerseits und die offenen improvisatorischen Konzepte des Jazz andererseits annähern. Denn um auf eine erste Verbindungslinie zwischen Mahler und Jazz hinzuweisen, sei die collagen- beziehungsweise zitathafte Integration von Fremdmaterialien erwähnt. Bei Mahler zum Beispiel der häufige Einbau bedeutungstragender Zitate eigener und fremder Lieder meist volksmusikalischer Art. So finden sich stilbildend schon in seiner *Ersten Symphonie* Liedthemen wie der parodistisch in Moll getauchte kanonische Gassenhauer *Bruder Jakob*. Wofür Mahler dann allerdings auch nach ersten Aufführungen des Werkes heftigste Kritik einstecken mußte, die unter anderem von „Kakophonien“, „Extravaganzen“ und „Seltsamkeiten“ in einem „klingenden Chaos“ sprach.

Womit wir nicht weit entfernt sind von so mancher Rezension zu progressiven und ebenso unverstandenen Tendenzen des Jazz wie die den kommerziellen Swing kontrapunktierenden Soloimprovisationen des Bebop in den 1940er Jahren.

So zeigt sich bereits in Mahlers kompositorischer Offenheit für nicht spezifisch symphonisches Material eine Parallele zur ebenso offenen Konzeption improvisatorischer Jazzmusik, die ihrerseits wiederum gerne in Soloimprovisationen zitathaft oder auch durcharrangiert auf klassisches Themen-Material sowie auf bestimmte Gestaltungsformen europäischer Kunstmusik-Tradition wie der Fuge zurückgreift.

Wir hören zur Gegenüberstellung zwei erste Klangbeispiele: Zuerst die Kanon-Parodie aus Mahlers *Erster Symphonie*. Dann das von Bachscher Fugenkunst inspirierte Stück *Vendome* des Modern Jazz Quartets, aufgenommen 1960. Track 1 und 2 auf CD.

Insofern scheint die gewählte Thematik Mahler und Jazz doch nicht ganz so abwegig, insbesondere wenn vielfach anzutreffende Vorurteile sogenannter „ernster“ E-Musik gegenüber „unterhaltsamer“ U-Musik und umgekehrt den sachlichen Blick für musikalische Strukturen nicht versperren. So stellt der deutsche Jazzbassist Eberhard Weber in einem Beitrag über Sinn und Unsinn einer ursprünglich von der GEMA vorgenommenen Trennung zwischen E- und U-Musik nicht zu Unrecht die Frage, ob ein heiterer Mozart nicht erheblich mehr Unterhaltsames haben könne als ein progressiv-ernster John Coltrane.

Eine vorurteilsfreie Öffnung der Sichtweisen auf Musik aller Bereiche kann demnach dem Analysierenden bislang zugedeckte Kostbarkeiten offenbaren und Parallelen zwischen den vielfach hart getrennten musikalischen Welten erkennen lassen. Insofern geht die vorliegende Fragestellung Mahler und Jazz? eine brisante Thematik an, die bislang wenig aufgearbeitet ist.

Die Mahler-Literatur bietet kaum Ansatzpunkte für eine Verbindung Mahlers zum Jazz. Eine der ganz wenigen Stellen findet sich bei Jens Malte Fischer, der in seiner Monumentalbiographie kurz zur „*collagierenden Bearbeitungsmethode des New Yorker Jazzmusikers Uri Caine Mitte der neunziger Jahre*“ Stellung nimmt. Konkret zu Struktur und Form dieser neuartigen Fusion wird nichts berichtet. Das heißt, der Zusammenhang Mahler und Jazz hat in der Mahlerforschung, abgesehen von vereinzelten Jazzexkursen wie bei den Mahler-Wochen in Toblach, bisher mehr oder weniger nicht stattgefunden.

Zunächst soll erörtert werden, inwiefern bei Mahler das grundlegende Gestaltungsprinzip des Jazz, die Improvisation, bei der Schaffung eigener Werke eine Rolle gespielt haben könnte.

Vor etwa vier Monaten wurde auf dem TV-Sender Vox ein Beitrag ausgestrahlt, bei dem Reinhold Messner seine Methode des Bergsteigens mit der des „*ad hoc Komponierens*“ verglich, also der spontanen Inspiration und improvisierten Behebung von Problemen, wie sie sich beim Bergsteigen und Komponieren in ähnlicher Weise stellen.

Wie spontan sich Mahler von der Natur der Hochgebirgslandschaft inspirieren ließ und erste improvisatorische Skizzen nicht nur in seinen Komponierhäuschen, sondern auch während diverser Bergwanderungen sammelte, bestätigen die Tagebucheinträge seiner langjährigen Reisebegleiterin Natalie Bauer-Lechner. Dabei kam sich Mahler in Bezug auf die Mystik des Schaffensprozesses „*oft vor wie die blinde Henne, die ein Diamantkorn gefunden hat.*“

Das deutet auf Konzepte so herausragender Jazzmusiker wie John McLaughlin, der sich und seine Gitarre als Instrument spiritueller Kräfte sieht und in seinen virtuosen Soloimprovisationen aus einer Fülle an Material der unterschiedlichsten Bereiche schöpft.

Dazu Mahler, quasi in einem virtuellen Diskurs mit McLaughlin über eine Annäherung von Jazzimprovisation und klassischem Kompositionsprozeß:

Zitat:

*„Ungeborene Gedanken, Wendungen, die unter günstigen Bedingungen [...] entstehen. Sie bilden nach und nach das Material, welches latent in einem ruht und das unter der Arbeit, wenn man nur anklopft, einem wieder auftaucht und immer aus dem vollen schöpfen läßt. Oft fallen einem nach Jahren, zur rechten Zeit und am rechten Ort, solche Gedanken wieder ein.“*

Zitat-Ende

Während eines Abendspaziergangs 1901 mit Bauer-Lechner kam Mahler auf den Vortrag Beethovenscher Sonaten zu sprechen, der nach Mahlers Meinung deshalb so schwer sei, *„weil die Sonate eine freiere, improvisatorische Auffassung und Ausführung verlange gegenüber dem Orchesterwerk, das ein festes Gefüge habe.“* Dieses Zitat ist insofern bemerkenswert, da es sich zum einen um eine der ganz wenigen Stellen in der Mahler-Literatur handelt, wo das Gestaltungsprinzip Improvisation explizit erwähnt ist und zum anderen Mahlers Wissen um improvisatorische Aufführungspraxis vergangener Epochen aufzeigt, die zumindest partiell im 19. Jahrhundert verloren gegangen ist.

Das gilt auch und vor allem für die Musizierpraxis der Barockzeit. Als Mahler 1909 im Rahmen sogenannter historischer Konzerte mit den New Yorker Philharmonikern seine Bearbeitungen von Bachschen Orchestersuiten vorstellte, griff er auf die alte Aufführungspraxis zurück, wie dem 1924 von seiner Frau Alma herausgegebenen Brief-Band zu entnehmen ist:

Zitat:

*„an einem präparierten Spinett von sehr großem Klange dirigierte ich und improvisierte. — ganz nach Art der Alten. Da sind für mich (und auch für die Hörer) ganz überraschende Dinge dabei herausgekommen. Wie mit einem Schlaglicht war diese verschüttete Literatur beleuchtet.“*

Zitat-Ende

Inwiefern nun Mahler über diesen barocken Rückgriff hinaus Improvisationen am Klavier pflegte, kann nur vermutet werden. Klavierrollen-Aufzeichnungen bestätigen, daß er ein guter Pianist war. In seine Komponierhäuschen ließ er sich stets auch ein Klavier kommen, so daß davon auszugehen ist, daß er nicht nur im Kopf improvisierend zu seinen kompositorischen Skizzierungen fand, sondern auch an der Tastatur. Dem wäre eine Aussage in der Biographie zu Mahlers Frau Alma von Karen Monson entgegenzuhalten: *„Sie [Alma] wandte sich wieder der Musik zu und fand Freude an etwas, das weder Gustav noch seine Tochter Anna konnten: dem Improvisieren auf dem Klavier.“*

Daß bei Mahler weniger von Improvisation die Rede ist als bei Kollegen seiner Zeit, mag auch damit zusammenhängen, daß er nicht Organist war wie etwa Anton Bruckner, der in der kirchenmusikalischen Tradition großer Orgelspieler wie Bach und Buxtehude für seine famosen Improvisationen an den größten Orgeln Europas bekannt war. Auch finden sich in der Brucknerliteratur Analysen, die seine Gestaltungsprinzipien als Orgelimitator auf seine Symphonik projizieren, in ihrer Form- und Strukturgestaltung ebenso improvisatorische Züge erkennen. Als Mahler 1907 noch vor der Abreise nach Amerika Petersburg besuchte, um seine *Fünfte* vorzustellen, saß im Auditorium Rimski-Korsakow, dem *„das Ganze als eine arrogante Improvisation vorkam, bei der der Komponist nie genau wisse, was im nächsten Takt passieren werde.“*

Bereits in den Leipziger Jahren 1886 bis 1888 erhielt der hervorragende Dirigent Mahler ein Angebot aus New York. Als Mahler 20 Jahre später diesen Schritt nach Amerika dann doch wagte, kam er in ein Land des Um- und Aufbruchs. Großstädte wie New York, Chikago oder New Orleans zogen die zahlreichen Einwanderer aus Europa geradezu magnetisch an. Dementsprechend trafen die unterschiedlichsten Kulturen aufeinander, was letztendlich in musikalischer Hinsicht zu einer Verbindung europäischer und afroamerikanischer Elemente in der neuen Musikrichtung Jazz führte. Das geschah vor allem um die Jahrhundertwende im Schmelztiegel New Orleans, wo aus den Arbeitsliedern der schwarzen Sklaven, dem Blues, den religiösen Spirituals und der mitgebrachten Musik der europäischen Immigranten eine bis dahin noch nicht dagewesene Fusion entstand, deren Anfänge Mahler theoretisch vor Ort hätte aktuell erleben können, als er von 1907 bis 1911 in Amerika war.

Aber da fehlt bislang in der Biographie jegliche Spur. Im Gegenteil weist vieles darauf hin, daß es wohl zu keiner erwähnenswerten Berührung gekommen ist. Die ersten Jazzbands traten allesamt in Storyville, dem berühmten Amüsierviertel von New Orleans auf. Und ob Mahler zufällig einer herumreisenden Minstrel-Show beigewohnt hat, die die Lebensformen und Musik der Schwarzen unter Beteiligung von Jazzmusikern karikierten, ist ebenfalls unbekannt. Hinzukam, daß Mahler gesundheitlich zunächst noch recht angeschlagen gerade mal zwischen den Arbeitsräumlichkeiten der Met und Hotelzimmer wandelte. Bei diesem Arbeitspensum und der Konzentriertheit auf sein eigenes kompositorisches Werk, für das er sich regelmäßig in den Sommerferien in die völlige Einsamkeit idyllischer Berglandschaften zurückzuziehen pflegte, war eine Begegnung mit dem jungen Jazz in Amerika ohnehin eher unwahrscheinlich.

Was nicht bedeuten soll, daß Mahlers Kompositionen nicht doch so manche musikalischen Elemente aufweisen, die sich zumindest tendenziell der Sprache des Jazz nähern, wie ja bereits in Bezug auf grundsätzliche Kompositionskonzepte im Kapitel zur Improvisation aufgezeigt wurde. Aber um nicht zu sehr ins Spekulative zu geraten, ist daher auch eher von Tendenzen zu sprechen. Viele Elemente wie spätromantische und Jazz-Harmonik überschneiden sich dermaßen, daß sie schwer dem einen oder anderen Bereich zuzuordnen sind. Eine Schwalbe macht noch keinen Sommer, eine Synkope noch längst keinen Jazz. Und so ist eine Materialuntersuchung, die über die bereits festgestellte Parallele in der collagierenden Zitattechnik hinausgeht, mit Vorsicht anzugehen. Zumal der Komponist offensichtlich keinen direkten Bezug zu Jazz hatte und somit der Analytiker eher auf Visionäres setzen muß, das Elemente nachfolgender Jazzepochen vorweggenommen haben könnte.

Kollegen von Mahler sprechen da eine deutlichere Sprache. Antonin Dvorák komponierte 1893 während eines mehrjährigen Aufenthaltes in New York seine *Neunte Symphonie Aus der Neuen Welt*, in die er afroamerikanische Elemente der vorgefundenen Vorformen des Jazz wie Spiritual und Blues einfließen ließ.

Wir hören Klangbeispiel/Track 3: den Schluß von Dvoráks *Symphonie*, in dem ein auf Pentatonik basierender Blues-Riff integriert ist, der sich später vielfach im Jazz bis hin zum Rock'n'Roll wiederfindet.

Einen nicht unbedeutenden Stellenwert für die gegenseitige Beeinflussung von klassischer Musik und Jazz nehmen die Komponisten des Impressionismus ein, die etwa zur gleichen Zeit wie der erste Jazz in New Orleans um die Jahrhundertwende zu ihrem Stil fanden. Einerseits haben Komponisten wie Debussy und Strawinsky mit *Cake-Walks* und *Ragtimes* Vor- und Frühformen des Jazz ins eigene Werk übernommen.

Andererseits wiesen die Stilmerkmale des Impressionismus auch auf spätere Jazzstile voraus wie zum Beispiel frei schwebende parallele Septakkordketten und Pentatonik.

Bemerkenswert ist eine autobiographische Aussage Almas von 1942, die Mahler selbst in keiner Weise, auch in späteren Jahren nicht, mit Jazz in Zusammenhang bringt, dafür aber zwei bedeutende Komponistenkollegen ihres Mannes:

Zitat:

*„Brahms und Verdi sind irgendwie die Erfinder der Jazz-Musik ohne das zu wollen. Beide frönen dem schlechten Taktteil in der Musik und ahnten so, für unsere Welt, den Negerrhythmus voraus..“* Zitat-Ende

So Alma Mahler-Werfel zu einem wichtigen Jazzelement, der durchgehenden synkopierten Rhythmik mit Verlagerung der Akzente auf die traditionell schwachen Takteile. Was grob mit *swing* umschrieben ist und seit dem Chicagojazz seine Entwicklung bis hin zu immer komplexeren rhythmischen Zusammenhängen in neueren Jazzstilen nahm, deren synkopisches Swingfeeling sich frei zwischen den Beats bewegt. Daher auch die Bezeichnung *off-beat*.

Insofern sind synkopische Wendungen in Mahlers Werken kaum mit Jazzrhythmik vergleichbar, auch wenn wie im Falle der bereits vorgestellten Kanon-Parodie der *Ersten Symphonie* der durchgehende Achtel-Rhythmus von großer Trommel und synkopierendem türkischen Becken zu überaus eingängiger Melodik geradezu Schlagercharakter mit Aufforderung zum Tanz aufweist.

Immer wieder wird auf die Bedeutung des Marsches für die Anfänge des Jazz in New Orleans hingewiesen. In Mahlers Werken spielen Marschrhythmen schon früh eine wichtige Rolle, meist punktiert und vielfach triolisch, so im *Klagenden Lied*.

Im Satz *Hochzeitsstück* finden sich bei der Höhepunktstelle „*Auf springt der König von seinem Thron!*“ zu wilder Ekstase kombinierte Triolenrhythmen, die mit Pausierung auf zweitem Triolenwert zum einen noch die Nähe zur punktierten Marschrhythmik erkennen lassen und zum anderen Parallelen zur Shuffle-Rhythmik bieten, die als Begleitfiguren der linken Hand des Piano-Boogie-Woogies und über den Chicago-Jazz zum Swing gelangten.

Wir hören kurz hinein in Mahlers *Hochzeitsstück*: Klangbeispiel/Track 4.

Neben den rhythmischen Neuerungen schuf der Jazz vor allem durch eine äußerst differenzierte und von der subjektiven Musikerpersönlichkeit stark abhängige Tonbildung und Phrasierungsart seine ganz eigene Sprache gegenüber der europäischen Tradition. Das Modulieren jedes einzelnen Tones durch spezielle Vibrato-, Intonations- und Glissandotechniken gehört dazu. So verleihen besondere Glissando-Anweisungen der Solo-Violine im 4. Satz von Mahlers *Auferstehungssymphonie* dem musikalischen Ausdruck für einen winzig kleinen Moment Jazztendenz im Stile der Spielart eines Jazzgeigers wie Stéphane Grappelli.

Das stufenlose Ziehen der Töne gilt als besonderes Kennzeichen afroamerikanischer Blueswurzeln im Jazz. Gerade die auf dem pentatonischen Urmodel basierende Bluesskala mit den blue notes der kleinen bzw. verminderten Terz und Sept sowie der verminderten Quinte wird von vielen Jazzmusikern als Grundlage für ihre Improvisationen gewählt. Wobei die genannten blue notes häufig mikrotonal durch stufenlose Glissandi erreicht werden und sich je nach Stil des Interpreten zwischen die Halbtonschritte positionieren.

Mahler verwendet in seinem Spätwerk *Das Lied von der Erde* ebenso Pentatonik, um Kulturgut des fremden Landes China miteinzubeziehen, womit eine Parallele zu Dvoráks pentatonischem Einbau in dessen *Neunter Symphonie* vorliegt. Allerdings mit dem Unterschied, daß Dvorák Bluespentatonik mit Grundton, großer Sekunde, großer Terz, reiner Quinte und großer Sexte und Mahler die chinesische Variante mit reiner Quarte statt großer Terz nutze.

Im Laufe der Jazzgeschichte haben sich die unterschiedlichsten Thementypen herauskristallisiert, jederzeit für eine Session abrufbar in der Standard-Sammlung *Real Book*. Ein Thema aus Mahlers Komponistenwerkstatt ließe sich aufgrund seiner melodischen Struktur und Eingängigkeit problemlos in diese Sammlung melodischer Highlights des Jazz einreihen, ohne als Fremdkörper aufzufallen. Es handelt sich um das *Adagietto*-Thema aus Mahlers *Fünfter Symphonie*. Ein auftaktiger dreitöniger Stufengang *c-d-e* nach oben in gleichmäßigen Achtelwerten der 1. Violine steigert zum vorbereiteten Vorhalt der großen Septime *e*, der zusammen mit der harmonischen Grundierung eines F-Dur-Akkords in den restlichen Streichern und den Arpeggien der Harfe den Major-7-Akkord sogleich auf der nächsten Zählzeit zum Oktavgrundton *f* auflöst und somit eine geradezu typische Jazzwendung zelebriert, wie sie sich in weltberühmten Jazzstandards wiederfindet. So zum Beispiel in Morgan Lewis' *How high the moon*.

Wir hören die beiden Themen im Vergleich, zuerst das *Adagietto* in einer Interpretation der New Yorker Philharmoniker von 1947 unter der Leitung von Bruno Walter, dann *How high the moon* mit einer Schellackaufnahme des Nat „King“ Cole Trios. Klangbeispiele/Tracks 5 und 6.

Auf zwei weitere diastematisch auffällige Stellen in Mahlers *Sechster Symphonie* soll hingewiesen werden. Zum einen findet sich im *Andante* wiederum ein stark emotioniertes Sequenzmodell, das durch die Glissandoanweisung der ersten Violine zusätzlich aufgeladen wird. Noch deutlicher wird die Tendenz zu jazzmelodischer Motivik in der berühmten Herdenglockenszene des Finales. Allein der Percussion-Effekt mit Herdenglocken verrät Mahlers Offenheit für neue Gestaltungsmittel. Mahler verwendet in den F-Hörnern ein Motiv, das in seiner fallenden Folge *b-as-f-des-b* die Töne einer pentatonischen Skala mit den für den Jazzblues wichtigen Bluenote-Tönen der verminderten bzw. kleinen Terz und Sept verarbeitet.

Wir hören beide Stellen aus Mahlers *Sechster*: Klangbeispiele/Tracks 7 und 8.

Von jazztypischen Septakkordketten bei den Komponisten des Impressionismus war schon die Rede, also von harmonischen Zusammenhängen, die nicht mehr traditionellen Regeln klassischer Musik gehorchen und konsequent nach Dissonanzaufladung die konsonante Auflösung suchen. In dem *Adagio* seiner Fragment gebliebenen *Zehnten Symphonie* mündet im eruptiven Höhepunktteil eine wiederum sehr eingängige, chromatisch fallende Sequenzmotivik in die äußerst dissonante Klimax eines vieltönigen Klangclusters. So blickt Mahler zum einen harmonisch zurück auf die epochale Leistung von Wagners *Tristanakkord*, der bereits ebenso nicht mehr traditionell nach Dreiklangsauflösung strebt. Zum anderen weist diese grenzüberschreitende Dissonanzharmonik auf optionsreiche, alterierte Jazz-Harmonik, die auch tonikal und an anderer Stelle von Dissonanzen reichlich Gebrauch macht, ohne an Auflösung in der weiteren Entwicklung zu denken.

Wir hören kurz in die Dissonanzballung der *Zehnten* Mahlers hinein. Es dirigiert Hermann Scherchen das Orchester der Wiener Staatsoper in einer Aufnahme von 1952: Klangbeispiel/Track 9.

Da die eigentliche Mahler-Rezeption nach Gründung der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft 1955 und dem Beginn der Kritischen Gesamtausgabe 1959 in Wien erst mit dem 100. Geburtstag 1960 einsetzte, ist es wenig verwunderlich, daß der Name Mahler bis dahin und auch noch viele Jahre danach in der Jazzmusik kaum auftaucht.

Zum einen sind die Mahler-Musikwochen in Toblach zu nennen, die seit 1994 wegbereitend mit Jazzkonzerten zum Thema Mahler einen ersten Schwerpunkt gesetzt haben. Angefangen bei dem Pianisten Leonid Chizhik mit freien Improvisationen über Themen Mahlers zwischen Romantik und Jazz. Drei Konzerte des New Yorker Jazzpianisten Uri Caine in den Jahren 1998 und 1999 wagten sich an die Bearbeitung so zumindest auf den ersten Blick wenig jazzorientierter Inhalte wie dem Trauermarsch aus Mahlers *Fünfter Symphonie* oder den *Kindertotenliedern* heran. Unter den diversen Toblacher Konzerten, die sich improvisatorisch und bearbeitend den Mahlerschen Werken näherten, ist vor allem auch der Auftritt des Klarinettenisten Gianluigi Trovesi im Trio mit Akkordeon und Schlagzeug 2004 zu nennen, der stilübergreifend auf der Basis von Mahlerthematik musikalische Ausflüge in alte Musik, folkloristische Bereiche, Jazz und Blues unternahm.

Zum anderen zeichnet sich in der amerikanischen Saxophonszene eine Tendenz ab, sich auf Mahler-Einflüsse zu berufen, die allerdings strukturell nur selten in den Stücken der Jazzmusiker nachweisbar sind. Einer der wenigen, die es damit offensichtlich ernst meinen, ist der amerikanische Jazzsaxophonist Branford Marsalis. Mit dem 2003 produzierten Balladenalbum *Eternal* besingt Marsalis auf seinem Instrument, dem Tenor-Saxophon, im Quartett mit Piano, Bass und Drums die „*beauty in sadness*“, wie er selbst laut Liner Notes zur CD den gemeinsamen Nenner der zusammengestellten Stücke bezeichnet haben soll. Gerade bei der Darstellung von Traurigkeit und Schmerz wie im Stück *Gloomy Sunday* scheint sich eine Brücke zur Ausdruckstiefe Mahlers zu bilden.

So ist in einem Interview von 2004 zu erfahren, daß Marsalis durch Lieder von Mahler, Brahms und anderen dazu inspiriert worden ist. Als Marsalis auf das Titelstück *Eternal* zu sprechen kommt, nimmt der Bezug zu Mahler konkrete Formen an. Seinem Pianisten hatte er Mahler wegen der außergewöhnlichen Melodik empfohlen. In einer gemeinsamen Session fiel dann auf, daß die harmonische Struktur von *Eternal* durch Mahlers *Neunte Symphonie* beeinflusst ist. Dazu Marsalis im O-Ton:

*„Ich bin mir ganz sicher, dass das Hören Klassischer Musik diese Komposition inspiriert hat. Denn was ich an vieler Klassischer Musik mag, ist, daß die Melodie das Tempo vorgibt. Ganz anders als im Jazz, womit ich aufgewachsen bin.“*

Zitat-Ende

Mit dem erst in jüngster Zeit von Marsalis ins Programm genommenen Mahler-Lied *Ich bin der Welt abhanden gekommen* findet sich ein weiteres Zeugnis für die Mahler-Rezeption in der Jazzmusik. Das gleiche Rückert-Lied inspirierte auch einen Kollegen von Marsalis, den aus Würzburg stammenden Saxophonisten Stephen Pollock, zu einem eigenen Arrangement für Saxophon und Klavier.

Wir hören zwei kurze Ausschnitte, zum einen von Marsalis' *Eternal* und zum anderen der Beginn von Pollock's Arrangement des Mahler-Liedes aus seinem Album *So near, so far* von 2005: Klangbeispiele/Tracks 10 und 11.

Daß Marsalis' und Pollock's Bekenntnisse zu Mahler offensichtlich in der Jazzrezeption seit jüngster Zeit Schule machen, zeigen einige Internet-Recherchen auf.

So vergleicht ein Rezensent 2004 den milden, swingenden Stil des jungen Jazztrompeters Sean Jones mit dem sanften, beruhigenden Ton einer Mahler-Symphonie. Das heißt, Mahler verbindet man in der Jazzszene wohl vor allem mit der lyrischen Sänglichkeit eines *Adagiettos*. Bis zu Mahlers monumentalen Eruptivkräften ist man offensichtlich noch nicht vorgedrungen oder redet zumindest nicht von ihnen.

In dem Internetmagazin *Jazzecho* macht eine bemerkenswerte Headline von 2006 aufmerksam: „*Wer kann James Brown mit Gustav Mahler verschmelzen?*“ Diese bezieht sich auf ein Portrait des polnischen Jazztrompeters Thomasz Stanko. Im Interview ergeben sich Parallelen seiner Kompositionsweise mit der von Mahler, wie folgendes Zitat bestätigt:

*„Theoretisch liebe ich Sampling, das ist Collage, das ist die Zukunft. Aber ich habe noch nicht den Musiker gefunden, der meine Ideen umsetzen, der James Brown mit Gustav Mahler verschmelzen könnte.“*

Zitat-Ende

So konkrete Äußerungen zur Einflußnahme Mahlerscher Kompositionsprinzipien wie die collagierende Zusammenführung unterschiedlicher Elemente in ein gemeinsames Ganzes finden sich allerdings eher selten. Meist bleibt es im Rahmen biographischer Angaben bei der Auflistung diverser musikalischer Vorbilder, unter denen sich dann auch der Name Mahler befindet. Wie auch bei dem Jazzgitarristen Kevin Eubanks, der ebenso wie Pollock aus dem Marsalis-Umfeld kommt, dem amerikanischen Saxophonisten Lincoln Adler von der kalifornischen Funkjazz-Formation *Times 4* und dem Crossover-Pianisten Scott Treibitz.

Bevor ich nun zum Schluß komme, noch ein paar Worte zur Mahler-Rezeption in der Rockmusik, die ich allerdings in der ausführlicheren Berichtfassung ebenso als eigenes Kapitel hinzufügen werde wie eine Übersicht zur Geschichte der Klassikrezeption im Jazz, angefangen bei Bix Beiderbecke im Chikagojazz der 1920er Jahre mit seiner Vorliebe für impressionistische Orchesterpaletten und den spätromantischen Orchestrierungskünsten der Swing-Arrangeure der 1930er Jahre bis hin zu barocken Bachadaptionen bei Benny Goodman, Django Reinhardt, Charlie Parker, dem Modern Jazz Quartet und Jacques Loussier's *Play Bach* 1959.

Mit dem Aufkommen des Free Jazz in den 1960er Jahren ging das Interesse an solchen Bearbeitungen und auch am Jazz im allgemeinen zunächst einmal zurück. Als dann in den 60er Jahren außerdem die Eruptivkräfte sowie die virtuose Beherrschung des Instrumentariums der Rockmusik wuchsen, stellte sich auch bald das Interesse an kunstvollen Strukturen und Formen ein. Klassikrock war eine neue Richtung, die sich um eine progressive Verbindung in der Nachfolge bislang bekannter Fusionen mit dem Jazz bemühte. Neben der reinen Bearbeitung klassischer Werke für Rockbandbesetzung wie bei der niederländischen Formation Ekseption und zitathaftem Einbau klassischen Themenmaterials in eigene Werke wie bei der englischen Gruppe Nice ließen groß angelegte Kompositionen wie das *Concerto for Group and Orchestra* des Organisten Jon Lord, 1969 mit Deep Purple und dem Royal Philharmonic Orchestra in London uraufgeführt, aufhorchen. Bei dem monumental-eruptiven Stil der wegbereitenden englischen Rockgruppe Deep Purple lag eine gewisse Nähe zu den ebenso wuchtigen Steigerungsformen spätromantischer Werke von vornherein auf der Hand. Eine der bedeutendsten amerikanischen Progressive-Rock-Formationen um den Gitarristen und Komponisten Kerry Livgren war in den 1970er Jahren *Kansas*.

Deren komplexer Stil weitab von einfachen Songstrukturen und -Formen eine Fülle von Einflüssen vereint und wohl am ehesten mit symphonischem Art-Rock grob umschrieben werden kann. In seiner Autobiographie von 1980 gibt Livgren Mahler als wichtigen Einfluß an, was ebenso in einigen Rock-Lexika nachzulesen ist. Ein früher Beleg findet sich in einem Nachschlagewerk mit dem etwas verdächtigen Titel *Star Szene '77. 1000 Top-Stars präsentiert von Ilja Richter*. Da der Redaktionsschluß bereits mit Dezember 1976 angegeben ist, liegt eines der frühesten Beispiele für Mahler-Rezeption in der Rockmusik vor. Auch wenn über die bloße Feststellung der Beeinflussung hinaus keine konkreteren Informationen vorhanden sind, so ist doch bemerkenswert, daß kunstvolle Bereiche der Rockmusik sich offensichtlich schon recht früh in ihrer jungen Geschichte von Mahler und anderen Spätromantikern beeinflusst sahen.

Ich komme zum Resümee: Das Thema Mahler und Jazz greift erst einige Zeit nach dem Einsetzen der eigentlichen Mahler-Rezeption ab seinem 100. Geburtstag 1960. Die vorgefundenen Ergebnisse weisen auf eine relativ frühe Einflußnahme auf Bereiche progressiv-komplexer Rockmusik in den 1970er Jahren, die vor allem die spätromantischen Steigerungsformen und deren wuchtige Klangsprache adaptiert. Definitive Belege für die Mahler-Rezeption im Jazz finden sich erst ab den 1990er Jahren, was vermutlich auch damit zusammenhängt, daß bereits in den 60er Jahren die Klassik und Jazz-Welle mit dem Modern Jazz Quartet und Jacques Loussier's *Play Bach* abklang, der Free Jazz sich eher allgemein um Auflösung als um tonale Integration klassischer Elemente bemühte, der Rock den Jazz zunehmend verdrängte und in den 1970er Jahren Rock und Jazz zunehmend mit ihrer internen Fusion beschäftigt waren und die Klassikintegration deutlichere Impulse von der Rockseite bekam.

Mit Uri Caine in Toblach und Branford Marsalis in den USA finden sich seit Mitte der 1990er Jahre Ansätze zu einer Verarbeitung der epochalen Werke Mahlers durch den Jazz. Grundsätzlich beeindruckt offensichtlich der weltabgewandte Ausdruck. Die intensive Melodik liedhafter Momente hat es Marsalis und anderen Jazzmusikern angetan. Immer wenn es um vom Weltgeschehen entrückten lyrischen Tiefgang geht, fällt schnell der Name Mahler. Uri Caine hingegen interpretiert die von ihm bearbeiteten Mahlerwerke mit einer Stilanarchie zwischen Jazz, Klezmer, Blues, Rock und humoristischer Avantgarde, daß dem rockbewanderten Zuhörer der Name Zappa einfallen könnte. Die vielfach zitierte Collagentechnik Mahlers, der sich stets auch nicht symphonischem Fremd-Material öffnete, findet hier ihre moderne Fortsetzung. Einige Jazz-Tendenzen bei Mahler in harmonischer, melodischer und rhythmischer Hinsicht konnten aufgezeigt werden, auch wenn die Verbindung zum Jazz sicher nicht das Format der barocken Kontrapunktstrukturen eines Bach oder der harmonischen sowie klangfarblichen Neuerungen des Impressionismus erreicht. Allerdings, und das ist ein weiterer noch zu erforschender Bereich in dieser brisanten Thematik Klassik und Jazz, gilt es einmal die Sparte der Filmmusik zu untersuchen, die zum einen in ihren orchestralen Bereichen schließlich auch von Mahler geprägt sein könnte und zum anderen unverkennbar Einfluß auf die Jazzmusik hatte.

Und mit diesem Ausblick auf neue Aufgaben der Musikforschung möchte ich meine Ausführungen beenden. Ich danke Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit!