

# »Jazz is poisoning«: die Ahmadiyya-Mission (USA) und der Jazz zwischen Inkulturation und Intransigenz

Friedemann Walldorf

Ende der 1940er Jahre konvertierten Yusef A. Lateef (1920–2013), Art Blakey (1919–1990) und andere bekannte Vertreter des Bebop-Jazz zur Ahmadiyya-Bewegung (Qadian). Dieser Aufsatz untersucht, ob und inwiefern die Konversionen der afroamerikanischen Jazzmusiker im Kontext der Ahmadiyya-Mission einen *gegenseitigen* kulturellen Austausch implizierten, bei dem nicht nur die Konvertiten sich neue Perspektiven aneigneten, sondern auch die Ahmadiyya sich für die Kultur der Konvertiten öffnete. Konkret geht es um die Frage, ob und inwiefern die Konversionen die musikkritische und jazzfeindliche Haltung der Ahmadiyya verändert haben.

In der bisherigen Forschung wurden die Konversionen vor allem in zwei Disziplinen wahrgenommen: der *Jazzgeschichte* und der *Geschichte des afroamerikanischen Islams*. In der frühen Jazzgeschichte galt das Interesse zunächst den sozialen Motiven der Konversionen als Kritik am Rassismus der »weißen Religion« des christlichen Amerika,<sup>1</sup> während in der neueren Jazzliteratur die Wahrnehmung des Jazz als Resonanzraum multireligiöser Spiritualität und interkultureller Narrative im Vordergrund steht.<sup>2</sup> In der Geschichte des afroamerikanischen Islam bilden die Jazz-Konversionen inzwischen einen festen *topos*

1 Vgl. Joachim E. Béréndt, *Das Jazzbuch. Von New Orleans bis Free Jazz*, Frankfurt 1968, 37.

2 Vgl. Norman C. Weinstein, *A Night in Tunisia. Imaginings of Africa in Jazz*, Metuchen 1992, 145–158; Ingrid Monson, *Art Blakey's African Diaspora*, in: Dies. (Hg.), *African Diaspora. A Musical Perspective* (Critical and Cultural Musicology 3), New York 2000, 324–347; Christopher W. Chase, *Prophecies in the Key of Allah. Towards an Understanding of Islam in Jazz*, in: *Jazz Perspectives* 4 (2010), 157–181; Jason C. Bivins, *Spirits Rejoice! Jazz and American Religion*, New York 2015, 38–43.

im Rahmen der Darstellung der Ahmadiyya als Wegbereiter des Islam in den USA.<sup>3</sup> Insgesamt galt das Interesse der bisherigen Forschung damit hauptsächlich der Frage nach dem Einfluss der Ahmadiyya auf die Biographie und Musik der afroamerikanischen Jazzmusiker. Kaum Beachtung fand die *umgekehrte* Frage- richtung: ob und inwiefern die Konversionen sich auf die Ahmadiyya selbst und ihre restriktive Haltung zur Musik ausgewirkt haben.

Um einer Antwort auf diese Frage näher zu kommen, wird im Folgenden zu- nächst die musikkritische Haltung der Ahmadiyya in ihrem historischen Entste- hungszusammenhang in Nordindien kurz betrachtet (1). Im zweiten Schritt wer- den die Anfänge der Amerika-Mission sowie die überraschende Anknüpfung der Ahmadiyya an die protestantisch-fundamentalistische Jazzkritik der 1920er Jahre beschrieben (2). Im dritten Schritt, dem Hauptteil des Aufsatzes, werden die Ende der 1940er Jahre erfolgten Konversionen junger afroamerikanischer Jazzmusiker zur Ahmadiyya beschrieben sowie deren kurzzeitiges Experiment eines muslimischen Jazzensembles (»The Messengers«) und dessen Ablehnung durch die Ahmadiyya-Missionare (3). Die langfristige Synthese von Jazz und Ahmadiyya-Islam durch einen der Konvertiten, den Jazzsaxophonisten Yusef A. Lateef, wird im vierten Schritt entfaltet (4). Der fünfte Abschnitt beleuchtet die fortgesetzte Ablehnung der Ahmadiyya sowie deren islamisch-theologische Begründung (5). Abschließend werden die beschriebenen Vorgänge als Span- nung zwischen *Inkulturation* und interkultureller *Intransigenz* sowie als Konflikt zwischen unterschiedlichen Typen *religiöser Ästhetik* diskutiert.<sup>4</sup>

Zur Verwendung zentraler missionsbezogener Begriffe ist zu sagen, dass die Begriffe in den beschreibenden Teilen weitgehend dem Selbstgebrauch der Ah- madiyya folgen. Wenn also von »Mission«, »Missionar«, »Botschaft« oder »Kon- vertiten« die Rede ist, wird der Ahmadiyya damit kein fremdes (christliches) Verständnis untergeschoben, sondern zunächst die von ihr selbst in ihren Ver- öffentlichungen verwendete Begrifflichkeit aufgenommen. Der in der Missions-

3 Vgl. Aminah B. McCloud, *African American Islam*, New York/London 1995, 20; Richard B. Turner, *Islam in the African-American Experience*, Bloomington 1997, 138–140; Kambiz GhaneaBassiri, *A History of Islam in America. From the New World to the New World Order*, New York 2010, 248; Sylvia Chan-Malik, *Cultural and Literary Production of Muslim America*, in: Juliane Hammer/Omid Safi (Hg.), *The Cambridge Companion to American Islam*, New York 2013, 279–298, hier: 285. Patrick D. Bowen, *History of Conversion to Islam in the United States, Vol. 2: The African American Islamic Renaissance, 1920–1975*, Leiden/Boston 2017, 481–485.

4 Vgl. Ulrich Dehn, *Die ästhetische Codierung der Wirklichkeit. Zur Typologie von religiösen Seh- und Hörkulturen*, in: *Berliner Theologische Zeitschrift* 23 (2006), 185–198.

wissenschaft in den 1970er Jahren geprägte Begriff der *Inkulturation*<sup>5</sup> wird hier hingegen als analytische und interpretierende religionswissenschaftliche Kategorie verwendet, um Wechselwirkungen zwischen religiösen Selbstverständnissen und dadurch begründeten bzw. begrenzten interkulturellen Anpassungs- und Austauschprozessen in den Blick zu bekommen, in diesem Fall zwischen der Ahmadiyya und Aspekten der afroamerikanischen Kultur, speziell dem Jazz.<sup>6</sup> Der Begriff der *Intransigenz* (Unnachgiebigkeit) wird hier im allgemeinen Sinn der Nicht-Anpassung sozialer oder religiöser Akteure an gesellschaftliche oder kulturelle Veränderungen gebraucht. Er markiert als Gegenbegriff zur Inkulturation speziell die Ablehnung des Jazz als Element afroamerikanischer und moderner Kultur durch die Ahmadiyya-Mission.

## 1. »Verderbliche Neuerung«: Musikkritik in der frühen Ahmadiyya in Nordindien

Die Ahmadiyya-Bewegung wurde 1889 im nordindischen Qadian von Mīrzā Ghulām Aḥmad (1835–1908) als Erneuerungsbewegung des Islam gegründet. Eine zentrale Motivation war die Abwehr europäischer christlicher Mission und ihrer Argumente. Auf diesem Hintergrund verkündete Ahmad eine neu interpretierte Version des Islam, in der er sich selbst u.a. als Wiederverkörperung des Messias Jesus Christus propagierte, den gewaltsamen islamischen Jihad (ein Hauptvorwurf der christlichen Missionare) für überholt erklärte und für eine ausschließlich friedlich-missionarische und argumentative Verbreitung des Islam eintrat.<sup>7</sup>

5 Vgl. Karl Müller, *Inkulturation*, in: *Lexikon missionstheologischer Grundbegriffe*, Berlin 1987, 176–180; Anton Quack, *Inkulturation/Inkulturation*, in: *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, Bd. 2, Stuttgart 1990, 283–289.

6 Zur Übertragbarkeit des Inkulturationsbegriffs in die kultur- und religionswissenschaftliche Begrifflichkeit vgl. bereits Hans Waldenfels, *Inkulturation*, in: Ders. (Hg.), *Lexikon der Religionen*, Freiburg 1987, 307–309 sowie Christoffer H. Grundmann, *Inkulturation. I. Religionswissenschaftlich*, in: *RGG Bd. 4*, Tübingen 2001, 144–145. Waldenfels betont, dass der »im Hinblick auf das Verhältnis von Christentum und Kulturen gebrauchte Begriff [...] sich aber dann kultursoziologisch auf die entsprechenden zwischen den verschiedenen Kulturen und Religionen sich abspielenden Prozesse und Phänomene übertragen [lässt]« (ebd. 307). Vgl. auch die Verwendung des Inkulturationsbegriffs z. B. bei Eva M. Synek, *Pluralität innerhalb der Religionen*, in: Johann Figl (Hg.), *Handbuch Religionswissenschaft*, Innsbruck 2003, 734–754, hier: 741ff.

7 Zur Erforschung der Ahmadiyya-Bewegung vgl. Yohanan Friedmann, *Prophecy Continuous. Aspects of Ahmadi Religious Thought and Its Medieval Background* (*Comparative Studies on Muslim*

Musik scheint in diesem Zusammenhang zunächst keine besondere Rolle gespielt zu haben, zumindest nicht im Blick auf die Abgrenzung von den christlichen europäischen Missionaren. Anders war dies im Blick auf die Abgrenzung innerhalb des eigenen nordindischen kulturellen Kontextes, wo sich die verbreitete Hochschätzung musikalisch-religiöser Ausdrucksformen relativ frei in einem kulturellen Kontinuum zwischen hinduistischer *bhakti*-Religiosität und islamischem Sufismus bewegte. In diesem Kontext waren auf hinduistischer Seite die *bhajan* entstanden, emotionale Lobgesänge, die sich in vernakularen Sprachen an hinduistische Gottheiten wie Krishna oder Rama richteten,<sup>8</sup> auf islamischer Seite entwickelten sich die *qawwali*, ebenfalls muttersprachliche Loblieder in Urdu oder Hindi, die sufische Heilige ehren, »oft durchsetzt mit Koranversen oder Prophetenworten«<sup>9</sup>. Das Musikerlebnis selbst (*sama*), das Hören, Singen und Spielen der Instrumente (Trommel, Harmonium), oft verbunden mit ekstatischem Tanz, wurde als Mittel der Gottesbegegnung verstanden: »For centuries the Sufi communities of the Indian subcontinent have sustained this musical tradition in the *mafil-e-sama*, the ›Assembly for listening‹.«<sup>10</sup> Obwohl in verschiedener Hinsicht selbst vom Sufismus beeinflusst,<sup>11</sup> sah der Gründer der Ahmadiyya in der sufischen Musikpraxis eine »verderbliche Neuerung« (*bid'a*), »die der Lehre Mohammeds widerspricht«.<sup>12</sup> In seiner Schrift *Kashti-e-Nuh* (Arche Noahs) von 1902 warf Ahmad den musikbegeisterten Sufis vor, »weit vom Islam abgewichen« zu sein und sich »Tag und Nacht mit ihren verderblichen Neuerungen« zu beschäftigen. Seine eigenen Anhänger warnte Ahmad: »Wenn ihr ihren Versammlungen beiwohnt, so werdet ihr sehen, wie diese Leute sich über Musik-

Societies 3), Berkeley 1989; Andrea Lathan, Reform, Glauben und Entwicklung. die Herausforderungen für die Ahmadiyya-Gemeinde, in: Dietrich Reetz (Hg.), Islam in Europa. Religiöses Leben heute: ein Portrait ausgewählter islamischer Gruppen und Institutionen, Münster 2010, 79–108; Muhammad Afzal Upal, Moderate Fundamentalists. The Ahmadiyya Muslim Jama'at in the Lens of Cognitive Science of Religion, Berlin/Boston 2017.

8 Vgl. Guy L. Beck, Hinduism and Music, in: Ders. (Hg.), Sacred Sound: Experiencing Music in World Religions, Waterloo 2006, 113–139, hier:133.

9 Syed Akbar Hyder/Carla Petievich, Qawwali Songs of Praise, in: Barbara D. Metcalf (Hg.), Islam in South Asia in Practice, Princeton 2009, 93–100, hier: 93 (Übersetzung FW).

10 Regula Qureshi, Sufi Music of India and Pakistan. Sound, Context and Meaning in Qawwali, Cambridge 1986, 1.

11 Vgl. Friedmann, Prophecy Continuous, 142–146.

12 Abdoljavad Falaturi, Bid'a, in: Klaus Kreiser/Rotraud Wielandt (Hg.), Lexikon der Islamischen Welt, Stuttgart 1992, 57–58, hier: 57.

instrumenten<sup>13</sup> und in ›Qawwalis‹ beugen und schwingen und zahlreiche ›Bid'ats‹ [verderbliche Neuerungen, FW] bezeugen, anstatt im Heiligen Qur-ân und im Hadith zu lesen.«<sup>14</sup>

Auch Ahmads zweiter Nachfolger, sein Sohn Mahmud Ahmad, unter dessen Kalifat (1914–1965) die Amerika-Mission ihren Anfang nehmen sollte, verurteilte Musik als schädliche und nutzlose Aktivität. In einer nicht näher datierten Parabel thematisiert er *am Beispiel der Musik* den Umgang mit schädlichen, in Tat und Wort zu bekämpfenden Aktivitäten: In der Parabel zertrümmert ein nicht näher bezeichneter Geistlicher (›a divine‹) die Violine eines Musikers am Königshof und erklärt dem überraschten König, man müsse dem Bösen immer auf die Weise begegnen, die gerade möglich sei: wenn möglich durch Taten (›if you see evil and have strength, use it to bring about reform‹), ansonsten mit Worten und im widerstrebenden Erleiden.<sup>15</sup>

## 2. »Jazz is poisoning«: die Anfänge der Ahmadiyya-Mission in den USA

Unter der Ägide Kalif Mahmud Ahmads begann 1920 die amerikanische Mission der Ahmadiyya. Sechs Jahre zuvor (1914) war es zu einer Spaltung gekommen, bei der ein Teil der Bewegung den prophetischen und messianischen Anspruch des Gründers und ein daraus abgeleitetes Kalifat abgelehnt und sich – mit neuem Sitz in Lahore – von der Stammgruppe in Qadian getrennt hatte. Mit umso größerem Eifer initiierte der verbleibende Qadian-Zweig (im folgenden »Ahmadiyya«) seine Amerika-Mission, deren Pionier der Inder *Mufti Muhammad Sadiq* wurde. Sadiq, der bereits zuvor als Ahmadiyya-Missionar in London gewirkt hatte, war ein begabter Redner und fleißiger Stratege und begann zunächst in New York, dann bald in Chicago nach Anknüpfungspunkten in der amerikanischen Gesellschaft zu suchen. Dazu gründete er eine Zeitschrift, *The Moslem Sunrise* (ab 1950

13 Verschärfend auf Ahmads Kritik dürfte gewirkt haben, dass die qawwali seit dem späten 19. Jahrhundert mit einem indischen Nachbau des von europäischen Missionaren verwendeten Harmoniums begleitet wurden, vgl. Rolf Hocke, *Das indische Kirchenlied und seine Entstehung*, in: Verena Grüter/Benedict Schubert (Hg.), *Klangwandel. Über Musik in der Mission*, Frankfurt 2010, 159–184, hier: 165.

14 Mirza Ghulam Ahmad, *Die Arche Noahs die Festung des Glaubens* [urd. Kashti-e-Nuh, 1902], Frankfurt 2015, 156.

15 Mirza Mahmud Ahmad, *Points to Ponder* [1985], Neuauflage Silver Spring 2011, 44–45.

*The Muslim Sunrise*), und prägte ein Motto: die Ahmadiyya als multiethnisch-universale islamische Gemeinschaft – eine »*universal brotherhood*«. <sup>16</sup> Diese Botschaft stieß vor allem in der afroamerikanischen Bevölkerung, die unter dem Rassismus der amerikanischen Gesellschaft (und Kirchen!) litt, auf Resonanz. Im *Moslem Sunrise* warb Sadiq:

»My dear American negro – [...] The Christian profiteers brought you out of your native lands of Africa and in Christianizing you made you forget the religion and language of your forefathers – which were Islam and Arabic. You have experienced Christianity for so many years and it has proved to be no good. It is a failure. Christianity cannot bring real brotherhood to the nations. So, now leave it alone. And join Islam, the real faith of *Universal Brotherhood*. We have opened a School of Islam and the Arabic language. Join Islam in the Ahmadiya movement.« <sup>17</sup>

Obwohl Sadiqs Darstellung es mit den historischen Fakten nicht ganz so genau nahm (immerhin war nur eine Minderheit der westafrikanischen Sklaven und Sklavinnen ursprünglich muslimisch gewesen), <sup>18</sup> zeigte sie das historische und fortgesetzte Unrecht einer sich als christlich verstehenden Zivilisation und sprach – mit missionarischem Kalkül – die wunden Punkte der afroamerikanischen Adressaten und Adressatinnen an. Nicht ohne Erfolg, denn diese Botschaft führte in kurzer Zeit zu weit über hundert Konversionen, die minutiös namentlich (Vorname) und mit Angabe des Herkunftsstaates in den nächsten Ausgaben des *Moslem Sunrise* abgedruckt wurden. <sup>19</sup> Um zu konvertieren genügte es, eine in der Zeitschrift abgedruckte Erklärung, die auch das Treuegelöbnis (*bai'at*) ge-

16 Zur Geschichte der amerikanischen Ahmadiyya-Mission vgl. Yvonne Y. Haddad/Jane I. Smith, *Mission to America. Five Islamic Sectarian Communities in North America*, Gainesville 1993, 49–78; Brennon Ingram, *Ahmadi Muslim Americans*, in: Edward E. Curtis IV (Hg.), *Encyclopedia of Muslim-American History*, New York 2010, 32–36, sowie Turner, *Islam in the African-American Experience*, 108–147.

17 *The Moslem Sunrise* 1923, April–July, 184, kursiv FW.

18 Vgl. Allan D. Austin, *African Muslims in Antebellum America. Transatlantic Stories and Spiritual Struggles*, New York 1997. Die missionarisch-strategische Darstellung Sadiqs ignoriert natürlich, dass Sklavenhandel und Rassismus auch in der islamischen Geschichte präsent waren, vgl. Hans Müller, *Sklaverei*, in: Klaus Kreiser/Rotraud Wielandt (Hg.), *Lexikon der Islamischen Welt*, Stuttgart 1992, 258–260. Aus den gleichen strategischen Gründen bleibt auch die Tatsache unerwähnt, dass die christlichen *black churches* ebenfalls im Kampf gegen den Rassismus engagiert waren, vgl. C. Eric Lincoln, Lawrence H. Mamiya, *The Black Church in the African American Experience*, Durham 1990, 4f.162.

19 Vgl. die Ausgaben des *Moslem Sunrise* 1923: January, 169–172; April–July, 191. Siehe auch: Turner, *Islam in the African-American Experience*, 124f.

genüber dem Kalifen Mahmud Ahmad einschloss, zu unterschreiben und an die Ahmadiyya-Zentrale in Chicago zu senden.<sup>20</sup>

In bemerkenswerter Spannung zu dieser kulturbezogenen Strategie stand Sadiqs scharfe Ablehnung eines gerade damals an Bedeutung gewinnenden Elements afroamerikanischer Kultur: des Jazz. Das, was später als *jazz*, oder auch als *hot music* bezeichnet wurde, hatte sich seit Ende des 19. Jahrhunderts aus den *negro spirituals*, den *work songs* und dem *blues* der afroamerikanischen Kultur in den Südstaaten entwickelt.<sup>21</sup> Im Zuge der Entstehung neuer Industrien und Arbeitsplätze im Norden und Osten der USA waren in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts viele Afroamerikaner – und mit ihnen der Jazz – nach Chicago und New York gekommen. Ihre *hot music*, der Jazz, stieß in den Tanzsälen der weißen urbanen Bevölkerung auf wachsende Begeisterung und begann in den 1920er Jahren die Unterhaltungskultur Nordamerikas (und Europas) zu erobern. Der Jazz, und damit ein Kernelement afroamerikanischer Kultur, wurde zu einem gesamtgesellschaftlichen Phänomen und zum Symbol der als »Jazz-Age« bezeichneten 1920er Jahre – auch wenn der Rassismus damit noch lange nicht überwunden war.<sup>22</sup>

Im missionarischen Diskurs der Ahmadiyya zeigt sich hier eine merkwürdige Spannung. Statt den Jazz als kulturellen Ausdruck afroamerikanischer Selbstbefreiung zu würdigen und als Aspekt missionarischer Anknüpfung zu begreifen, suchte Sadiq den Anschluss an die konservative Jazz-Kritik des weißen protestantischen Establishments. Im *Sunrise* zitierte Sadiq zustimmend die populäre weiße Schriftstellerin Margaret Culkin Banning (1891–1982): »Jazz is poisoning marriage at its source.«<sup>23</sup> Das Zitat entstammte einem Interview, das Banning der New Yorker Zeitung *Evening World* gegeben und in dem sie den Jazz als »lawless rhythm« und Faktor des gesellschaftlichen Niedergangs gebrandmarkt

20 Vgl. Bismillah. Agreement Signed by the New Converts, in: *The Moslem Sunrise* 1922/3, 114.

21 Vgl. Friedemann Walldorf, »There's a better day a coming«. Afroamerikanische Musik als Inkulturation – eine historisch-missiologische Spurensuche, in: *Interkulturelle Theologie* 34 (2008), 68–90.

22 Der ursprünglich von Schriftsteller F. Scott Fitzgerald geprägte Begriff des Jazz Age interpretiert (ähnlich wie »the Roaring Twenties«) die 1920er Jahre als tanzbegeisterte und liberale gesellschaftliche Phase zwischen dem Ende des 1. Weltkriegs und der Weltwirtschaftskrise von 1929, vgl. Chip Rhodes, *Structures of the Jazz Age. Mass Culture, Progressive Education and Racial Discourse in American Modernism*, London/New York 1998, 3–4; Sieglinde Lemke, *Primitivist Modernism. Black Culture and the Origins of Transatlantic Modernism*, New York 1998, 59–61.

23 *The Moslem Sunrise* 1922, July, 123. Ob für Sadiq beim Aufgreifen dieser Begrifflichkeit die traditionelle islamische Warnung vor dem Musikgenuss als »poison« mitschwang, muss offen bleiben, vgl. Amnon Shiloah, *Music in the World of Islam. A Socio-cultural Study*, Detroit 1995, 41.

hatte: »What the jazz spirit does to the modern marriage is to divert it from the pursuit of ideals to the pursuit of pleasure. We are NOT put here for that.« Vor allem das Tanzen zum Jazz beschrieb Banning – mit unverhohlenem Rassismus – als »quite African« und »so ugly«. <sup>24</sup> Außerdem solidarisierte Sadiq sich im *Sunrise* mit der moralischen Jazz-Schelte des bekannten fundamentalistischen New Yorker Baptistenpastors John Roach Straton (1875–1929): »Rev. Dr. Straton frequently attacks dancing, stage and show pictures [...] in his sermons.« Die Ineffektivität von Roachs Appellen angesichts der sich liberalisierenden New Yorker Gesellschaft fand Sadiq allerdings (nicht ohne ironischen Unterton) bemitleidenswert: »But who listen [sic!] to him [...] He is now asked by some to resign. Poor Dr. Straton, we sympathize with him.« <sup>25</sup>

Doch bald gab Sadiq seine öffentliche Jazz-Polemik auf. Auch seine Nachfolger als leitende Ahmadiyya-Missionare, die Inder *Sufi M. R. Bengalee* (1928–1947) und *Khalil Ahmad Nasir* (1947–1959), ließen das Thema ruhen. Da der Jazz in immer breiteren Schichten der Gesellschaft, auch in konservativeren Kreisen, akzeptiert wurde, verhiß die moralische Jazz-Polemik – zumal als missionarische Strategie – keine Erfolge mehr. Vor allem im Blick auf die afroamerikanische Bevölkerung setzten Bengalee und Nasir denn auch wieder auf den von Sadiq erfolgreich begonnenen Diskurs der »universal brotherhood«. Auf der Weltausstellung in Chicago 1933 warb Bengalee im Rahmen der Veranstaltungen der »World Fellowship of Religions« für den Ahmadiyya-Islam als alle sozialen Unterschiede überwindende »universal brotherhood« und fügte – mit einem kritischen Auge auf den Rassismus des christlichen Amerika – hinzu: »Islam is the most dynamic democratic force in the world.« <sup>26</sup> In den weltwirtschaftlichen und politischen Spannungen nach 1945 präsentierte Bengalees Nachfolger Khalil Ahmad Nasir den Islam als »flawless economic system«. Mit seinem System der Almosensteuer (*zakat*) fördere der Islam sowohl die individuelle Initiative als auch die gesellschaftliche Solidarität und stelle somit die Antwort auf die

24 The Evening World, Tuesday, January 31, 1922, 3.

25 The Moslem Sunrise 1922/1, 71. Zu Straton als »fundamentalist moral reformer« vgl. George M. Marsden, *Fundamentalism and American Culture*, Oxford 1980, 161ff. Zur Jazzpolemik Stratons vgl. Ralph G. Giordano, *Satan in the Dance Hall. Rev. John Roach Straton, Social Dancing, and Morality in 1920s New York City*, New York 2008.

26 Sufi Mutiur Rahman Bengalee, *Islam – Solution of World's Problems*, in: Charles F. Weller (Hg.), *World Fellowship. Addresses and Messages by leading spokesmen of all Faiths, Races and Countries*, New York 1938, 840–851, hier: 844.

Spannungen zwischen kommunistischem und kapitalistischem Wirtschaftssystem dar.<sup>27</sup>

### 3. »The Messengers«: Die Konversion afroamerikanischer Jazzmusiker nach 1945

Mit diesem erneuerten missionarischen Diskurs einer »universal brotherhood« hatten auch Bengalee und Nasir wieder Erfolg – ironischerweise allerdings gerade unter jungen afroamerikanischen *Jazzmusikern*. Wie unerwartet und unbequem gerade dieser Erfolg für die Missionare gewesen sein muss, zeigt sich darin, dass die Konversionen zwar einen deutlichen Niederschlag in der zeitgenössischen Presse fanden, in der öffentlichen Berichterstattung der Ahmadiyya selbst aber – entgegen der bisherigen Praxis (siehe oben) – verschwiegen wurden. Wie die Konversionen abliefen, lässt sich angesichts zum Teil widersprüchlicher Selbst- und Fremdzeugnisse nur ungefähr erheben.<sup>28</sup> Fest steht, dass sich Ende der 1940er Jahre eine wachsende Zahl von jungen New Yorker *Bebop*-Jazzmusikern der Ahmadiyya zuwandten, die im gleichen Zeitraum eine Station in New York eröffnete. Schlüsselfiguren der Entwicklung waren der afrikanisch-karibische Immigrant und Trompeter Alfonso Nelson Rainey alias *Talib Dawud* (1923–1999) sowie der junge Ahmadiyya-Missionar *Ghulam Yasin*, der 1947 aus Pakistan gekommen war und bald die Verantwortung für die New Yorker Station übernahm.<sup>29</sup> Während Yasin aufgrund der beschriebenen Quellenlage weithin im Schatten der Entwicklungen bleibt, fanden die Aktivitäten von Rainey/Dawud ihren Niederschlag in Presse und Forschung.

Alfonso Nelson Rainey war auf British Antigua geboren und Anfang der 1940er Jahre nach New York gekommen. Nicht lange nach seiner Ankunft hatte

27 Khalil Ahmad Nasir, *Islamaic vs. Capitalistic and Communistic Systems of Economics*, in: *The Moslem Sunrise*, 1946/3, 18–21, hier: 18–19.

28 Meine Darstellung stützt sich auf autobiographische Texte wie Yusef A. Lateef with Herb Boyd, *The Gentle Giant. The Autobiography of Yusef Lateef*, Irvington 2006, Presseberichte (s. u.) sowie Zeitzeugeninterviews u. a. bei Hisham Aidi, *Rebel Music. Race, Empire, and the New Muslim Youth Culture*, New York 2014, 94–102; Robert Dannin, *Black Pilgrimage to Islam*, New York 2002, 57–62 sowie Turner, *Islam in the African-American Experience*, 138–142, und McCloud, *African American Islam*, 20, 202; Bowen, *History*, 481–485.

29 Vgl. Ahmadiyya Muslim Centenary 1889–1989. Souvenir presented by Ahmadiyya Movement in Islam New York Jamaat, New York 1989, 13, 16; Welcome to Ghulam Yasin, in: *The Moslem Sunrise* 1947/2–3, 31, vgl. *The Ahmadiyya Gazette* 1950 June, 2.

er sich unter dem Einfluss eines afroamerikanischen Ahmadi der Ahmadiyya angeschlossen und den Namen Talib Dawud angenommen.<sup>30</sup> Bald darauf gelang ihm auch beruflich der Durchbruch, als Dizzy Gillespie (1917–1993), einer der einflussreichsten Vertreter des Bebop, ihn in sein Orchester im *Spotlite Jazz-club* an der 52<sup>nd</sup> Street in Manhattan holte.<sup>31</sup> Von dort aus entfaltete Dawud eine rege missionarische Tätigkeit, bei der er eine Reihe von Musikkollegen für die Ahmadiyya gewann: unter anderen den aufstrebenden Jazz-Schlagzeuger Art Blakey, der sich den Namen *Abdullah Ibn Buhaina* gab,<sup>32</sup> und den Detroitser Saxophonisten William E. Evans, der sich nach seiner Konversion *Yusef A. Lateef* nannte.<sup>33</sup> Lateef erinnert sich:

»My embrace of Islam came about in 1946 while I was working with the Wally Hayes Band in a club on the west side of Chicago. One night a trumpet player named Talib Dawud sat in with us. He told me that he was an itinerant musician and that he was practicing Islam as a member of the Ahmadiyya movement. I expressed interest in learning more about Islam. He said he would give me some literature. It was published by the Ahmadiyya Movement.«<sup>34</sup>

Bald kam auch Lateef nach New York, wo Dawud inzwischen regelmäßige Treffen zum Koranstudium in Blakey's Apartment an der 117<sup>th</sup> Street in Harlem initiiert hatte<sup>35</sup> – vermutlich in Verbindung mit Ahmadiyya-Missionar Ghulam Yasin, der in der Nähe wohnte und an der 116<sup>th</sup> Street die Ahmadiyya-Station

30 Die Berichte sind widersprüchlich: Laut Dannin, *Black Pilgrimage*, 58 ff, und Bowen, *History*, 482 ff, konvertierte Dawud unter dem Einfluss eines afroamerikanischen Ahmadi in Philadelphia; dagegen behauptet Eric C. Lincoln, *The Black Muslims in America* [1961], Grand Rapids 1994, 170, Dawud sei durch den Ahmadiyya-Missionar Ghulam Yasin konvertiert worden, was wohl falsch ist, da Yasin erst 1947 in die USA gekommen war, Rainey aber schon im November 1945 bei Aufnahmen mit »Andy Kirk and his Orchestra and The Jubalaires« (Decca 18782 & 18916, USA 1946) mit seinem muslimischen Namen Talib Dawud aufgeführt ist.

31 Vgl. Dizzy Gillespie, *To be or not to bop* [1979], Minneapolis 2009, 268; zu hören ist Dawud auf: Dizzy Gillespie Big Band, *Showtime at the Spotlite* [1946] (Uptown Records, USA 2008) sowie Dizzy Gillespie, *At Newport* (Verve, USA 1957).

32 Vgl. *Moslem Musicians*, in: *Ebony*, Oktober 1953, 104–111, hier: 108; Leslie Gourse, *Art Blakey. Jazz Messenger*, New York 2002, 63; Brandi Denison, *Blakey*, in: *Encyclopedia of Muslim-American History*, 85–86.

33 Zu weiteren Konvertiten Dawuds vgl. Robin D. Kelley, *Africa Speaks, America Answers. Modern Jazz in Revolutionary Times*, Cambridge 2012, 95–96, 199f.

34 Lateef, *Gentle Giant*, 56f.

35 Vgl. *Moslem Musicians*, in: *Ebony*, Oktober 1953, 104–111, hier: 108; Leslie Gourse, *Art Blakey. Jazz Messenger*, New York 2002, 63; Lateef, *Gentle Giant*, 57–58.

eröffnet hatte.<sup>36</sup> Aus der Musiker-Studiengruppe in Blakey's Apartment entstand – unter der musikalischen Leitung Art Blakey – eine Art Ahmadiyya-Jazz-Ensemble, das sich zunächst *The Seventeen Messengers*, später einfach *The Messengers* nannte und in wechselnden Besetzungen spielte.<sup>37</sup> Dabei griff der Name des Ensembles nicht nur das Sendungsbewusstsein des Islam oder »the common cultural belief that African American music has a message«<sup>38</sup> auf, sondern symbolisierte auch das spezielle Sendungsverständnis der Ahmadiyya, das in fast jeder Ausgabe des *Moslem Sunrise* mit dem Bekenntnis zu Mirza Ghulam Ahmad als »expected Messenger of all Nations« zum Ausdruck kam.<sup>39</sup> Auch Yusef Lateef wurde Teil des Ensembles und erinnert sich: »Brother Buhaina's [= Art Blakey, FW] style, ingenuity and leadership quality of his band allowed me to feel free to exercise my utmost artistic abilities that God had given me.«<sup>40</sup> Als *Art Blakey's Messengers* nahm ein Teil der Gruppe im Dezember 1947 zwei Platten für das Blue Note-Label auf,<sup>41</sup> darunter auch den von Talib Dawud komponierten Titel »The Bop Alley«. Das Ensemble spielte klassischen Bebop-Jazz und wies noch keinerlei Einflüsse arabischer, afrikanischer oder indischer Musik auf, wie sie später vor allem bei Lateef zu hören waren (siehe 4.), doch das neue religiöse Selbstverständnis der Musiker blieb nicht verborgen und erweckte die wohl intendierte Aufmerksamkeit. Das Musiker-Magazin *Billboard* witzelte unter der Überschrift »Allah Gators«:

»The Moslems have taken over bop! In Harlem, a group of bop specialists known as *The Messengers* have turned Mohammedan. In dead earnest, both as to their religion and their music, they wear turbans on and off the stand, play in the prescribed Moslem fashion and read the Koran faithfully. They've even adopted Moslem names.«<sup>42</sup>

36 »During his stay in New York M. Ghulam Yasin lived and worked at an old brownstone house in the West 80's.«, AMC New York, Souvenir 1989, 16. Die neue Ahmadiyya-Station lag an der 116<sup>th</sup> Street, vgl. *Muslim Sunrise*, 1950/1, Innenseite Titelblatt.

37 Vgl. Kelley, *Africa Speaks*, 95–96. 199f.

38 Monson, *Art Blakey's African Diaspora*, 331.

39 Vgl. z. B. *The Moslem Sunrise* 1948/4, Innenseite Titelblatt.

40 Lateef, *Gentle Giant*, 58.

41 *Art Blakey's Messengers* (Blue Note 545 & 546, USA 1948). Zur Besetzung des Ensembles vgl. Fred Patterson, *The Jazz Messengers* (April 12, 2011), in: *The Archives of Contemporary Music*, <http://arcmusic.org/features/the-jazz-messengers> (3.9.2018). Dawud war zeitweise Lead-Trompeter der Gruppe, fehlte aber bei den Aufnahmen, vgl. Charley Gerard, *Jazz in Black and White. Race, Culture, and Identity in the Jazz Community*, Westport 1998, 75.

42 *Allah Gators*, in: *Billboard*, May 8, 1948, 28.

Bald darauf berichtete auch das *Life Magazine* über den religiösen Trend im Bebop: »Mohammedan leanings are shown by many bebop musicians, some of whom have actually turned Mohammedan [and] interrupt rehearsals at sunset to bow to the east.«<sup>43</sup> Während die Medien sich auf die Exotik der neuen Richtung stürzten, waren die persönlichen Gründe der musikalischen Konvertiten unterschiedlich, können aber insgesamt als Reaktion auf die Ahmadiyya-Botschaft einer »universal brotherhood« verstanden werden: »escaping the degradation of being »Negro« in order to become human and, for better or worse, exotic.«<sup>44</sup> Dies schließt moralische, spirituelle und intellektuelle Motive keineswegs aus. Lateef erinnert sich: »It was clear to me that Islam, through prayer and doing good deeds, could direct one's life in a proper way. [...] The primary belief was in one God, the Creator of the heavens and the earth. All of this was very appealing to my rationality.«<sup>45</sup>

Die selbstverständliche Verknüpfung von Religion und Jazz bei den »Messengers« entsprach den kulturellen Wurzeln der afroamerikanischen Musiker, die weitgehend in der musikalischen Kultur der *black churches* sozialisiert worden waren.<sup>46</sup> Bei den Ahmadiyya-Missionaren hingegen stieß die religiöse Synthese auf wenig Verständnis, was angesichts der frühen Ablehnung der sufischen *qawwali* – in ihrer improvisatorischen und ekstatischen Qualität dem Jazz nicht unähnlich – wenig überraschend war (siehe 1.). Ein damals beteiligter afroamerikanischer Ahmadi erinnert sich: »many of the immigrants [d. h. die südasiatischen Ahmadiyya-Missionare, FW] didn't like jazz – I remember one Pakistani missionary said jazz was the worst art form.«<sup>47</sup> Statt einer Synthese von Jazz und Ahmadiyya erwarteten die Missionare die *Abwendung* vom Jazz als Konsequenz von Konversion und Treuegelöbnis (*bai'at*). In diesem Sinn galt vor allem der afroamerikanische Ex-Jazzposaunist Howard Scott (alias Muhammad Sadiq – nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Missionar!) als vorbildlich: »After accepting Islam his whole life was changed. *He left music*, which was his sole

43 Bebop – New Jazz school is led by trumpeter who is hot, cool and gone, in: *Life Magazine*, October 11, 1948, 139–142, hier: 142. Auch Gillespie wurde als Muslim portraitiert, dementierte jedoch später: »I wasn't a Muslim. They tricked me.« Gillespie, *To be or not to bop*, 293.343.

44 Kelley, *Africa Speaks*, 96.

45 Lateef, *Gentle Giant*, 56f.

46 Zum Hintergrund Blakeys und Lateefs in der *black church* vgl. Art Blakey bei Nat Henthoff, *Jazz Messengers blazing a spirited trail*, in: *Downbeat* 23, February 22, 1956, 10; Lateef, *Gentle Giant*, 11, 23.

47 Abdul Kareem, zit. bei Aidi, *Rebel Music*, 97.

source of livelihood.«<sup>48</sup> Damit schien das auf Dauer einzig akzeptable Verhältnis von Jazz und Ahmadiyya festgelegt: die gegenseitige Exklusion.

#### 4. »My own voice«: die widerständige Synthese des Yusef A. Lateef

Es überrascht nicht, dass die Ahmadiyya-Musikergemeinschaft um Dawud, Blakey und Lateef sich Anfang der 1950er Jahre auflöste. Blakey zeigte sich enttäuscht von den aus seiner Sicht rassistischen Vorbehalten der Ahmadiyya-Missionare und lehnte die islamischen Pflichten schließlich als unvereinbar mit dem Leben als Musiker ab.<sup>49</sup> Ab 1953 formte Blakey sein erfolgreiches Ensemble *The Jazz Messengers*, womit er zwar den Namen der Vorgänger-Formation übernahm, explizite islamische Sendungsgedanken aber aufgab: »Well, in Jazz, you get the message when you hear the music.«<sup>50</sup> Dawud wählte den entgegengesetzten Weg, gab seine Karriere als Jazz-Trompeter auf und intensivierte seinen Einsatz für den afroamerikanischen Islam, allerdings zunehmend außerhalb der Ahmadiyya, aus der er 1958, vermutlich aufgrund kritischer Äußerungen gegenüber der Hierarchie, ausgeschlossen wurde.<sup>51</sup>

Lateef hatte New York bereits Anfang der 1950er Jahre wieder verlassen und war nach Detroit zurückgekehrt. Im Unterschied zu Dawud und Blakey blieb er der Ahmadiyya jedoch in langfristiger, wenn auch widerständiger Loyalität verbunden. Dabei entwickelte er eine Synthese aus Ahmadiyya-Spiritualität und Jazz, die eine bemerkenswerte Eigenständigkeit zum Ausdruck brachte. Entgegen der Vorstellungen der Ahmadiyya-Missionare verfolgte Lateef seine professionelle Karriere als Jazzmusiker stringent weiter, spielte regelmäßig in Jazz-clubs, in denen Tanz und *drinks* nicht wegzudenken waren, verzichtete selbst aber konsequent auf Drogen und Alkohol. Auch die islamischen Pflichten nahm

48 Vgl. Ahmadiyya Muslim Centenary, 25–26, kursiv FW. Auch der heutige Kalif Mirza Masroor Ahmad lobte ihn in einer Predigt: »However, when he accepted Ahmadiyya, he neither cared for music nor craved for the wealth he could have gained through his profession. He promptly gave it all up [...], remembering the Holy Prophet with tear-filled eyes.« Mirza Masroor Ahmad, *Conditions of Bai'at*, Tilford UK, 2005, 248.

49 Vgl. Gourse, *Jazz Messenger*, 16.62; Denison, Blakey, 85–86.

50 Blakey bei Hentoff, *Jazz Messengers*.

51 Vgl. Udosen Essien-Udom, *Black Nationalism. A Search for an Identity in America*, Chicago 1962, 313, Fn. 30; Bowen, *Conversion*, 484.

er ernst. Entgegen der Tanz-Kritik der Ahmadiyya hielt er fest: »Music began with dancing. [...] One can say that music depends on dancing for its existence.«<sup>52</sup> Mit seinem Quintett und als Solokünstler nahm Lateef über 70 Alben bei führenden Jazz-Labels auf, unter anderem die Alben *Prayer to the East* (Savoy Records 1957), *Jazz for the Thinker* (Savoy 1957) und *Eastern Sounds* (Prestige 1961), die für die Entwicklung von *world music* im Jazz richtungsweisend wurden.<sup>53</sup> Dabei verarbeitete er Einflüsse islamischer Klangkultur (z. B. durch musikalische Nachempfndungen des Gebetsrufs) sowie Skalen und Instrumente aus afrikanischen, arabischen oder indischen Musikkulturen.<sup>54</sup> Gleichzeitig schätzte Lateef seine Wurzeln in der Gospelmusik und brachte sie in Klangzitate, Bearbeitungen und Kooperationen immer wieder ins Spiel.<sup>55</sup> Auch Lateefs bleibende Vorliebe für Programmmusik, die musikalische Nachempfndung konkreter Phänomene aus der Lebenswelt, die von muslimischen Theoretikern z. T. als unislamisch abgelehnt wurde,<sup>56</sup> zeigt seine Unabhängigkeit.

Dennoch ging die religiöse und moralische Jazzkritik der Ahmadiyya nicht spurlos an Lateef vorüber. 1958 formulierte er sein Verständnis des Jazz so:

»Basically, I'd like to help establish jazz as a pure, respected American cultural form. This means doing away with the derogatory connotations associated with jazz and jazz musicians. I'd like the listener to be elevated morally by listening. You know, beautiful sounds come from a person with a beautiful soul.«<sup>57</sup>

Damit strebte Lateef offensichtlich zwei Ziele an: Einerseits wollte er den Jazz als ästhetisch und moralisch wertvolle Kunstform verteidigen (auch gegenüber

52 Lateef, *Gentle Giant*, 21–24.136.

53 Vgl. Jürg Solothurnmann, *Jazz und ethnische Musik*, in: Klaus Wolbert (Hg.), *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt 1997, 277–290, hier: 284.

54 Ausführlich dazu Chase, *Prophetics*, 171–173, und Weinstein, *A Night*, 147ff.

55 Beispielsweise »His Eye is on the Sparrow«, das Lieblingslied seiner Mutter, mit dem Gospelchor J. C. White Singers auf *Hush'n Thunder* (Atlantic, USA 1973), vgl. Lateef, *Gentle Giant*, 5; Chase, *Prophetics*, 171.

56 So Ismai'l und Lois Al-Faruqi in ihrem *The Cultural Atlas of Islam* (New York 1986): Islamische Musik müsse die Einheit (tawhid) Allahs widerspiegeln, weshalb »sounds that arouse psychological or kinesthetic correspondences to beings, events, objects, or ideas within nature« zu vermeiden seien, ebd. 466. Lateef dagegen: »I like to play about thoughts, feelings and images that are close to people. Music, after all, isn't something you separate from your life. It is an extension of who you are all the time.« Lateef zit. von Nat Henthoff, *Liner Notes, Into Something* (New Jazz 1961), vgl. Weinstein, *A Night*, 147.

57 Lateef bei Don Gold, Yusef Lateef. *Jazz from Detroit*, in: *Downbeat* 1958, May 1, 18–19, hier: 19.

der Kritik der Ahmadiyya), andererseits betonte er die entscheidende Bedeutung moralischer Integrität für die Musiker selbst. Lateef sah den Jazz zwar als »the romance of American history«,<sup>58</sup> doch vermutlich nicht zuletzt aufgrund der ablehnenden Haltung der Ahmadiyya suchte er nach einer neuen Begrifflichkeit. So sprach er seit den 1970er Jahren nicht mehr gerne von *Jazz*,<sup>59</sup> sondern von »Art of Improvisation« oder »Autophysiopsychic music«: Musik, die als Ausdruck der eigenen, unverwechselbaren Persönlichkeit Körper, Geist und Seele umfasst: »I had to find my own independent voice. This happened years ago and ever since I've been on a journey of building my own way of expressing my ideas. I think that this is the tradition of this music.«<sup>60</sup> Doch wie ging die Ahmadiyya ihrerseits mit Lateefs Synthese zwischen Jazz und Ahmadiyyat um? Beeinflussten Lateefs Perspektiven auch die Sichtweisen der Ahmadiyya-Hierarchie?

## 5. »We never talked about music«: Intransigenz in der Ahmadiyya

Zunächst ist festzustellen, dass die Jazz-Konversionen der 1940er Jahre sowie Lateefs fortgesetzte Synthese in der Berichterstattung der Ahmadiyya lange Zeit ausgeblendet blieben. Selbst ausführliche historische Rückblicke anlässlich wichtiger Jubiläen wie der Zweihundertjahrfeier der USA 1976 (»Bicentennial«),<sup>61</sup> der Hundertjahrfeier (»Centenary«) der Ahmadiyya 1989<sup>62</sup> und der 50. *Jalsa Salana* (Jahresversammlung) in den USA im Jahr 1998<sup>63</sup> lassen die Jazz-Konversionen aus.<sup>64</sup> Ein Konversionsbericht Lateefs, der 1993 in *Al-Nahl*, der Zeitschrift der amerikanischen Ahmadiyya-Männervereinigung *Majlis Ansarullah* erschien, kommt ohne jeden Bezug zum Jazz aus.<sup>65</sup>

58 Lateef, *Gentle Giant*, 36. »The so-called emergence of be-bop [...] to me was a very exciting musical development. [...] It was an extremely productive era.«, ebd. 35.

59 Vgl. Lateef bei C. Gerald Fraser, *When Yusef Lateef Plays, Please Don't Call It Jazz*, in: *The New York Times*, Jan. 28, 1977, 67.

60 Lateef bei Assif Tsahar, *Gentle Giant. Interview with Yusef A. Lateef*, in: *The Muslim Sunrise*, Summer 2006, 46–50, hier: 47.

61 *The Muslim Sunrise* 1976 Special Convention Issue.

62 *Ahmadiyya Muslim Centenary*.

63 *Ahmadiyya Muslim Community USA, 50<sup>th</sup> Jalsa Salana Souvenir*, Silver Spring, June 1998.

64 Khalil Ahmad Nasir, *The History of Ahmadiyyat in America*, in: *The Muslim Sunrise* 1976, 5–7, 11.

65 Vgl. Yusef Lateef, *Why I accepted Islam*, in: *Al-Nahl*, Winter 1993, 16–17.

Eine vorsichtige Öffnung schien sich jedoch mit dem Beginn des Kalifats von *Mirza Tahir Ahmad* (1982–2003) anzudeuten, der sich im Zuge der Verlegung der Ahmadiyya-Zentrale von Rabwah (Pakistan) nach London 1984 um eine verstärkte kontextuelle Annäherung an die westliche Kultur bemühte.<sup>66</sup> Tahir forderte seine Missionare zu mehr Geduld mit den westlichen Konvertiten auf, gerade in Sachen Kunst und Musik:

»For instance, take one who is accepting Islam from a Western society. If you immediately declare a fatwa against his interest in art, not only will he not understand, he will be more inclined to lose faith in Islam because it would appear to be so unnatural.«<sup>67</sup>

Der Kalif schlug einen versöhnlichen Ton an: Er sei kein Experte zum Thema Musik, man möge ihm verzeihen »if some of my remarks are considered alien to the realities of the world of music«, doch spreche er aus seiner »intuition« heraus.<sup>68</sup> In der Zielvorstellung blieb Tahir Ahmad jedoch bei einer konservativen Linie. Musik gehöre in koranischer Sicht zur Kategorie des »*Lagvh*« [sic], der »useless, valueless, nonsense things«.<sup>69</sup> Es sei eine Frage religiöser Reifung, dass ein Ahmadi sich mit der Zeit von der Begeisterung für Musik löse. Aus der Sunna gehe hervor, dass Mohammed seinen Gefährten das *Genießen* von Musik (»to enjoy music and be given up to music«) nicht erlaubt habe, wohl aber das Genießen der Koranrezitation und guter Poesie, wobei der Geschmack der Gefährten sich stufenweise von der Poesie hin zur Koranrezitation entwickelt habe. Das Ziel sei die allmähliche Befreiung von der Gewohnheit des Musikgenusses (»a wise approach of a systematic and gradual deliverance from that habit«). Dabei sei gegen das gelegentliche, oft unvermeidliche Hören von Musik (»an occasional brush with music«) nichts einzuwenden. Bei wem Musik aber zur »ambition and obsession« werde, der sei »an obvious loser« [sic!]. Ohne Differenzierung lehnte Tahir

66 Vgl. Adil H. Khan, *From Sufism to Ahmadiyya. A Muslim Minority Movement in South Asia*, Bloomington 2015, 167.

67 Mirza Tahir Ahmad, *Art and Music in Islam*, in: *Muslim Sunrise* 1987/2, 36–41, hier: 37.

68 Vgl. Mirza Tahir Ahmad, *Islam's Response to Contemporary Issues* [1992], Tilford UK 2007, 73.

69 Mirza Tahir Ahmad, *Art and Music*, 36. Im Hintergrund steht Sure 31,6 [nach Paret]: »Unter den Menschen gibt es auch (manch) einen, der (gegen ernste Gepräche über Glaubensfragen) leichte Unterhaltung [lahwa-l-hadith, FW] einhandelt, um in (seinem) Unverstand (seine Mitmenschen) vom Weg Gottes abirren zu lassen.« Zur Deutung der Sure in der islamischen Debatte vgl. Jonas Otterbeck/Anders Ackfeldt, *Music and Islam*, in: *Contemporary Islam* 6, 2012, 227–233, hier: 229; Shiloah, *Music in the World of Islam*, 62–64.

Ahmad die »pop music« ab, die im Unterschied zur »classical music« überhaupt nicht toleriert werden könne, da sie »offensichtlich böse und sündig« sei.<sup>70</sup> Solche Musik sei Ausdruck des Klimas vergnügungssüchtiger Gesellschaften, das sich grundlegend vom Klima des Islams unterscheide: »Of course, there are exceptions but exceptions do not make the rule. The two climates are very different.«<sup>71</sup> Für Synthesen zwischen Jazz und Ahmadiyyat, wie sie Lateef praktizierte, ließ dieses Konzept wenig Raum. So blieb der Jazz im Öffentlichkeitsbild der Ahmadiyya auch in der Ära Tahir Ahmads weiterhin ausgeblendet.

Eine Wende vollzog sich erst 2006, dem Jahr, in dem Lateef seine Autobiographie *The Gentle Giant* veröffentlichte und seine Zugehörigkeit zur Ahmadiyya als Jazzmusiker ausführlich thematisierte. Nun reagierte auch die Ahmadiyya. Unter der Überschrift »Finding Beauty Through Music« findet sich eine kurze Besprechung des Buchs im *Muslim Sunrise*<sup>72</sup> sowie der Abdruck eines langen Interviews mit Lateef, das der israelische Jazzmusiker Assif Tsahar für die Tageszeitung *Haaretz* geführt hatte.<sup>73</sup> Dies schien jedoch eher die Würdigung einer »exception« (siehe oben) als eine generelle Öffnung für den Jazz darzustellen. Wie unterschiedlich – zwischen Würdigung und fortgesetzter Ausblendung – sich der Diskurs in der Ahmadiyya seitdem gestaltet, zeigten exemplarisch die Nachrufe anlässlich des Todes von Lateef im Jahr 2013. Während die *Ahmadiyya Gazette USA* Lateef als »A Jazz Master and Devotee to God«<sup>74</sup> würdigte, brachten Interviewpartner in einem Ahmadiyya-TV-Newscast zwar ihre Wertschätzung für die religiöse Haltung Lateefs zum Ausdruck, betonten aber zugleich: »I did not know him as a musician«, »our conversations it was never about music, it was always about the love of Allah«.<sup>75</sup> Ob und wie sich die Debatte (nicht nur)

70 Mirza Tahir Ahmad, Permissibility of Music in Islam, in: Al Islam. The Official Website of the Ahmadiyya Muslim Community, [www.alislam.org/library/misc/permissibility-of-music-in-islam](http://www.alislam.org/library/misc/permissibility-of-music-in-islam) (7.3.2017).

71 Mirza Tahir Ahmad, *Islam's Response*, 161.

72 Ata-ul Malik Khan, *Finding Beauty Through Music*, in: *Muslim Sunrise*, Spring 2006, 46.

73 Vgl. Tsahar, *Gentle Giant*.

74 Ehtishamulhaq M. Kauser, Yusef Lateef. A Jazz Master and Devotee to God, in: *Ahmadiyya Gazette USA*, 2014 January, 45–48; eine erste Wahrnehmung der Jazz-Konversionen als Aspekt der eigenen Ahmadiyya-Geschichte findet sich bei Asif Mahmood Basit, Mufti Muhammad Sadiq. An Early Ray of Western Sunrise, in: *The Review of Religions*, November 2015, 18–35, hier: 31.

75 Majlis Khuddamul Ahmadiyya (MKA) USA, January 2014 Newscast: Br. Yusef Lateef, 6:10 und 7:19, [Youtube.com/watch?v=isLqKXO1Bcg](https://www.youtube.com/watch?v=isLqKXO1Bcg) (6.5.2019).

zum Jazz in der Ahmadiyya weiterentwickelt, dürfte nicht unwesentlich mit der Haltung des Kalifen zusammenhängen, der fast absolute Autorität genießt.<sup>76</sup>

## 6. Inkulturation und Intransigenz: Abschließende Deutungsversuche

Diese Studie ist der Frage nachgegangen, ob und inwiefern die beschriebenen Konversionen im Kontext der Ahmadiyya-Mission einen *gegenseitigen* kulturellen Austausch implizierten und inwiefern der Einfluss der konvertierten Jazzmusiker zu einer Inkulturation der Ahmadiyya im Blick auf den Jazz als Element afroamerikanischer Kultur beitrug. Die Antwort auf diese Frage spiegelt den Prozess einer komplexen transkulturellen Begegnung wider und wird abschließend als Spannung zwischen Inkulturation und Intransigenz (1) sowie als Konflikt zwischen unterschiedlichen Grundtypen religiöser Ästhetik gedeutet (2).

1. Zunächst ist deutlich geworden, dass die Botschaft der Ahmadiyya-Mission in kontextuell-strategischer Weise an der Grunderfahrung rassistischer Ausgrenzung in der afroamerikanischen Bevölkerung anknüpfte und den Ahmadiyya-Islam als Antwort auf konkrete soziale Nöte präsentierte. Vor allem die Botschaft der Ahmadiyya als einer lokal-globalen islamischen Gemeinschaft, einer »universal brotherhood«, die als multiethnisch, demokratisch und sozial gerecht dargestellt wurde, kann als Aspekt missionarischer Inkulturation angesehen werden. Diese Botschaft resonierte mit dem virtuos-musikalischen Protest der afroamerikanischen Bebop-Jazz-Musiker gegen Rassismus, Angepasstheit und Resignation und führte zu einer Reihe von Konversionen zur Ahmadiyya. Die daraus erwachsenen musikalisch-religiösen Synthesen (»The Messengers«, Yusef A. Lateef) können als Ansätze individueller musikalischer Inkulturation verstanden werden. Von einer umfassenderen Inkulturation *der* Ahmadiyya im Jazz kann jedoch nicht gesprochen werden. Vielmehr zeigt sich eine starke Spannung zwischen den individuellen Inkulturationen der Konvertiten und der fortgesetzten institutionellen Intransigenz seitens der Hierarchie der Ahmadiyya. Aus Sicht

76 Vgl. Mirza Masroor Ahmad, *Conditions of Bai'at*, 169–172. »Here it must be understood that this [...] is the bond of a slave and servant. Indeed, it should be even more than that. You have to be obedient without any grumbling.«, ebd. 170. Zur Haltung des aktuellen Kalifen zur Musik vgl. Fn. 48.

der Hierarchie war hier offensichtlich eine Grenze kultureller Anpassung erreicht, die nicht überschritten werden sollte. Diese Grenze wurde – wie in den Ausführungen Tahir Ahmads gesehen (siehe 5.) – durch eine scheinbar empathische, aber letztlich restriktive Interpretation der koranisch-sunnitischen Überlieferung definiert.

Aus der Perspektive der konvertierten afroamerikanischen Jazzmusiker musste sich diese fortgesetzte Intransigenz der Ahmadiyya-Hierarchie im Blick auf den Jazz als Selbstwiderspruch zu deren missionarischer Botschaft als »universal brotherhood« darstellen. Dieser Widerspruch verschärft sich noch dadurch, dass sich gerade die afroamerikanischen *Bebop*-Musiker als Avantgarde einer grenzüberschreitenden, universalen Kunstform verstanden: »We were creators in an art form which grew from *universal* roots and which had proved it possessed *universal* appeal.«<sup>77</sup> In dieser Hinsicht kann Yusef Lateefs langfristige musikalische Synthese auch als impliziter Protest gegen diesen Selbstwiderspruch in seiner eigenen religiösen Gemeinschaft gedeutet werden. Ob dies ihn zum Außen-seiter macht oder zu einer weitergehenden Öffnung in der Ahmadiyya führt, bleibt abzuwarten.

2. In religionswissenschaftlicher Perspektive lassen sich die beschriebenen Spannungen auch als Konflikte zwischen unterschiedlichen Typen oder Aspekten religiöser Ästhetik deuten, wie sie Ulrich Dehn in einer »Typologie von religiösen Seh- und Hörkulturen« entworfen hat.<sup>78</sup> Auf einer *ersten* Ebene scheint sich der Konflikt zwischen dem von Dehn beschriebenen rituell-lebensweltlichen und ästhetischen Typ zu vollziehen: Während Gesang und Musik im Gottesdienst der *black churches*, dem kulturellen Hintergrund der konvertierten Jazzmusiker, eine selbstverständliche, aber nicht unmittelbar und exklusiv offenbarungstragende Bedeutung haben (= rituell-lebensweltlicher Typ), spielt die Rezitation des Koran im muslimischen Freitagsgebet (und hier sind die Ahmadiyya keine Ausnahme)<sup>79</sup> eine so zentrale Rolle als sinnliche Vergegenwärtigung göttlicher Offenbarung (= ästhetischer Typ), dass sie keine ästhetische (vor allem: musikalische) Konkurrenz zu dulden scheint. Gesang und Musik bleiben vom Freitagsgebet ausgeschlossen.

77 Vgl. Gillespie, *To be or not to bop*, 287 (kursiv FW).

78 Vgl. Dehn, *Codierung*.

79 Zur Selbstsicht der Ahmadiyya als orthodoxe Reformbewegung des Islam vgl. Andrea Lathan, *The Relativity of Categorizing in the Context of the Ahmadiyya*, in: *Welt des Islams* 48 (2008), 372–393, v. a. 390f.

sen.<sup>80</sup> Auf einer *zweiten* Ebene vollzieht sich der Konflikt eher inner-islamisch<sup>81</sup> zwischen zwei Ausrichtungen, die ich hier einmal als rational-dogmatisch und emotional-mystisch bezeichnen möchte. Während die Ahmadiyya-Hierarchie eine starke Betonung nicht nur auf die Rezitation, sondern auch auf das Studium von Koran, Hadith und der Ahmadiyya-Schriften legte, Musik, vor allem den Jazz aber als nutzlose und schädliche Ablenkung sah (= rational-dogmatisch), stand die von der *black church*<sup>82</sup> und der traditionellen afrikanischen Religiosität<sup>83</sup> geprägte musikalische Synthese der Jazz-Konvertiten dem sufischen Verständnis von Musik *als* religiöser Erfahrung näher (= emotional-mystisch).<sup>84</sup> Dies zeigt sich deutlich in Yusef Lateefs Verständnis des Jazz als Ausdruck der Stimme Gottes/Allahs, des »True Beloved«:

»While visiting Copenhagen [...] I had the privilege of hearing the late Ben Webster perform the Beatle's composition »Yesterday« on tenor saxophone [...] He transmitted to those who were in the dark the light of the Beloved [...] Before he finished the first chorus approximately 90% of the Danes, having heard the ways of beauty, were quietly weeping, and as I have quoted above: »It is He (The Beloved) who makes people laugh and makes them weep.«<sup>85</sup>

Es scheint, dass sich in diesem Spannungsfeld der alte Konflikt der Ahmadiyya mit der musikorientierten Praxis des Sufismus (siehe 1.) unter neuen kulturellen Vorzeichen auch im afroamerikanischen Missionskontext zeigte und weitgehend ungelöst blieb.

(Dr. Friedemann Walldorf ist Professor für Missionswissenschaft und Interkulturelle Theologie an der Freien Theologischen Hochschule [FTH] Gießen.)

80 Vgl. Dehn, Codierung, 194.

81 Zum traditionellen kontroversen Diskurs zur Musik in der islamischen Theologie vgl. Otterbeck/Ackfeldt, *Music and Islam*, 228–232.

82 Vgl. Harvey Cox, *Jazz and Pentecostalism*, in: *Archives de sciences sociales des religions* 84 (1993) (Oct–Dec), 181–188.

83 Vgl. Ademola Adegbite, *The Concept of Sound in Traditional African Religious Music*, in: *Journal of Black Studies* 22/1 (1991), 45–54.

84 Vgl. Dehn, Codierung, 191; Shiloah, *Music*, 40–44.

85 Yusef A. Lateef, *In the Name of God the Gracious the Merciful. Recognition of the Beloved*, in: John Zorn (Hg.), *Arcana V*, New York 2010, 248–253, hier: 250. Lateef wie auch die Ahmadiyya (USA) verwenden die Begriffe »God« und »Allah« austauschbar.

## ABSTRACT

In the late 1940s famous African American jazz musicians like Yusef A. Lateef (1920–2013) and Art Blakey (1919–1990) converted to Ahmadiyya-Islam (Qadian). This study explores the history of the conversions and inquires if and to what extent the conversions have affected the Ahmadiyya's previous rejection of jazz. It is shown how the cultural syntheses of bebop jazz and Ahmadiyya created by the converts met with the continued disapproval of the Ahmadiyya missionaries and were ignored in the self-representation and history of the Ahmadiyya in the USA. The article argues that the Ahmadiyya's rejection of jazz self-contradicted its inculturated message of a non-racist multiethnic »universal brotherhood«, which first had attracted the African American musicians with their experiences of racism and their own visions of universal culture in bebop jazz. These (inter-)cultural tensions are further interpreted as conflicts between different types of religious aesthetics within Islam and between Islam and African American Christianity, which formed the cultural background of the converts.