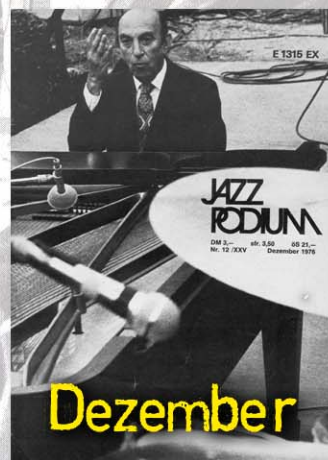
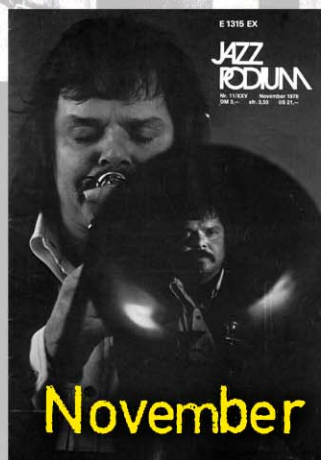
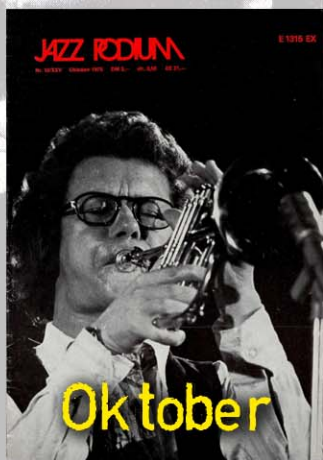
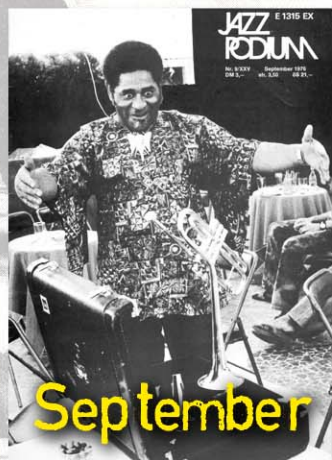
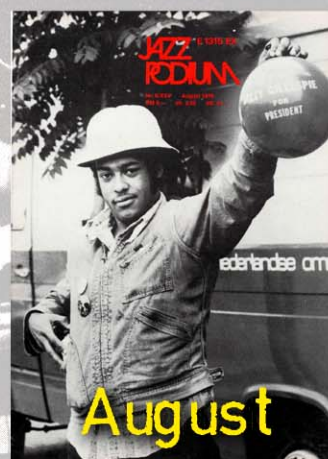
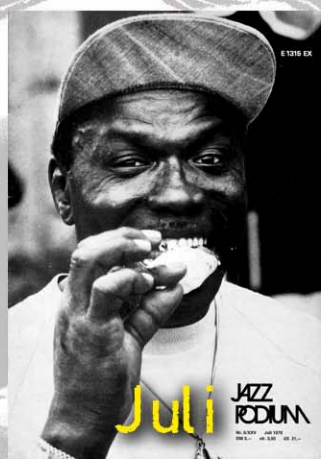
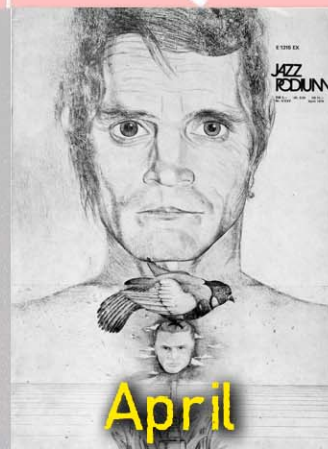
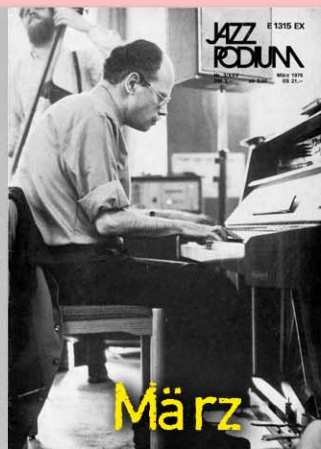
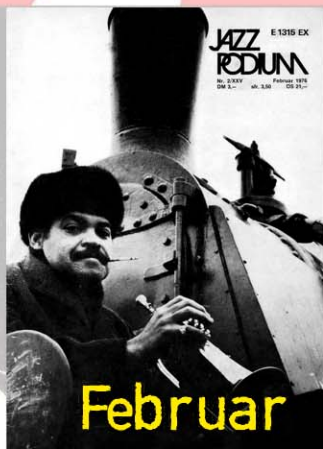


Jan. 1971
1976
öS. 14,-

Jahrgänge von 1971 bis 1995 auswählen



1976

JAZZ PEDIUM

E 1315 EX

Nr. 1/XXV

Januar 1976

DM 3,—

sfr. 3,50

ÖS 21,—



Selten verläuft eine persönliche Begegnung so eindrucksvoll und nachhaltig wie die mit Carmen McRae. Man hat sie oft gehört — auf Platten, im Rundfunk, bei Konzerten und Festivals, ist begeistert von dieser ausdrucksstarken, überzeugenden Stimme. Sie gehört keinem unnahbaren Star, das offenbart das Zusammenreffen mit Carmen McRae sehr schnell. Mit ihrer gewinnenden Herzlichkeit schafft sie sofort Kontakt, strahlt dabei aber so viel Sicherheit und Überlegenheit aus, daß man keine Sekunde darüber im Zweifel ist, einer starken Persönlichkeit gegenüberzustehen. Ohne ihr eigenes Zutun, ohne sich auch nur im geringsten aufzuspielen, ist sie absoluter Mittelpunkt; sie beherrscht die Szene durch ihren fraulichen Charme und nicht durch herrisches Gebaren. Nicht sehr groß, etwas füllig, nur mit einem Morgenmantel bekleidet, erscheint sie alles andere als attraktiv, und doch hat man den Eindruck, einer Königin begegnet zu sein. Es war in einem der üblichen, nichtssagenden Alleiv. elts-Hotelzimmer, in dem wir uns gegenüber saßen. „Ich freue mich“, lachte sie herüber, „daß ich einmal hier in Berlin singen kann!“ Mir wurde bei diesen Worten etwas bang, denn ich dachte an die namhaften Sängerinnen, die schon vom Berliner Publikum ausgebuht wurden: Sarah Vaughan, Anita O'Day. „Nur“, wandte ich vorsichtig allzu großen Optimismus dämpfend ein, „ist das Berliner Publikum unberechenbar, und viele, die es kennen, waren schon froh, ungeschoren über die Bühne gekommen zu sein.“ Sie schaute mich fragend an, und ich klärte sie auf: „Der Fehler lag wohl bei der Zusammenstellung der Konzerte. Wenn man Avantgardistisches und Konventionelles in ein Programm zusammenpackt, bekommt man ein in sich gespaltenes Publikum, und diejenigen, die sich gerade an einer Avantgarde-C.:uppe begeisterten, machen ihrem Unwillen laut-

stark Luft, wenn sie darauf einen Gesangsstar des etablierten Jazz hören. In diesem Jahr aber hat man solche Experimente vermieden, so daß derartige Zwischenfälle nicht zu erwarten sind. Vor Ihrem Auftritt spielt zum Beispiel die Gruppe des brasilianischen Gitarristen Egberto Gismonti mit dem Flötisten Hermeto Pascoal.“ Erleichtert lacht sie auf: „Na, da bin ich aber froh, denn ich bin bestimmt nicht erpicht darauf, mit dem Publikum auf diese Weise anzuecken!“

„Haben Sie schon derartige Erlebnisse mit dem Publikum gehabt?“

„Nie im Leben! Das bedeutet aber nicht, daß es nicht doch m.£.i passieren könnte. Ich bin neugierig. Aber wenn es mich mal treffen sollte, ich glaube, ich müßte furchtbar lachen. Denn ist es nicht komisch, wenn man irgendwohin verpflichtet wird, weil man gefällt, und merkt dann beim Auftritt, daß sie einen gar nicht mögen. Also, ich finde, das ist doch paradox.“

„Manchmal sind es auch Äußerlichkeiten, die dem Publikum mißfallen. Zum Beispiel hat hierzulande das junge Publikum eine ausgesprochene Abneigung gegen Jazzsängerinnen, die im Abendkleid auf die Bühne kommen. Sie mögen dieses Nachtclub-Requisit nicht. Sie lassen mehr oder weniger nur legere Kleidung gelten, Jeans ...“

„... genau das habe ich vor zu tragen bei meinem Auftritt heute abend!“ Schalkhaft fügt sie hinzu: „Was auch immer passiert, ich habe zumindest das Richtige an. Wenigstens lachen sie nicht über das, was ich trage. Also können sie nur noch gegen meinen Gesang sein. Und wissen Sie, was ich dem Publikum dann musikalisch zu verstehen gebe? I ain't hero!“

Carmen McRae spielte damit auf einen Song ihrer neuen Platte an, der sofort ins Ohr geht und in seiner spaißigen Doppelsinnigkeit umwerfend keß gesungen wird: I ain't here!

„Es ist ein "typisch amerikanischer Song", meint sie dazu, „und ich habe mir lange überlegt, ob ich ihn singen soll, ob ihn die Leute verstehen. Aber dem Publikum scheint er gut zu gefallen.“

(Sie hat ihn übrigens dann beim. Mitternachtskonzert gesungen, und das nicht aus Protest gegen ein unverständiges Publikum, sondern im Gegenteil in einer Hochstimmung vor hellbegeisterten Zuhörern. Was sie aber in der Philharmonie nicht sang, obwohl sie eine Vorliebe dafür hat: langsame Balladen. Aber das alles war lange nach diesem Gespräch.)

„Wer sucht eigentlich die Songs aus, die Sie singen?“ wollte ich wissen.

„Na ich, wer denn sonst“, antwortete sie erstaunt. „Und das für alle Gelegenheiten, für Auftritte, fürs Repertoire, für Platten. Nein, da kann mir heute niemand mehr Vorschriften machen, das ist einzig und allein meine Entscheidung.“

„War das schon einmal anders? Gab's neben den Hochs auch Tiefs?“

„Jeder hat diese Hochs und Tiefs; ich glaube nicht, daß jemand in diesem Metier davon verschont bleibt. Man kann nichts lernen ohne dieses Auf und Ab. Wenn es nur Höhepunkte gäbe, wäre das keine Freude mehr. Man lernt aus Erfahrungen. Und die habe ich zur Genüge gemacht. Ich versuche Schlüsse daraus zu ziehen für mein Leben, meine Karriere, meine Arbeit, meine Freunde, für alles. Ich würde auch alles, was ich je erlebt habe, gerne noch einmal erleben, wenn ich wüßte, daß ich den Menschen Freude bringe. Denn dann ist es das wert.“

„Man hat den Eindruck, daß Sie in letzter Zeit eine ungeheure Popularität erreicht haben, wenn man an die Flut von Platten denkt.“

„Ja, aber ich habe dafür gar keine Erklärung, denn ich mache jetzt nichts anderes, als was ich schon mein ganzes Leben lang getan habe. Vielleicht

ist jetzt der Zeitpunkt gekommen, daß ich mit dem, was ich tue, populär werde. Aber man fragt sich selbst nie solche Dinge. Ich hatte es immer gut, was nicht bedeutet, daß ich es hätte nicht noch besser haben können, aber es ging mir nie schlecht. Ich habe eigentlich stets erfreuliche Erfahrungen gemacht, vielfach sogar sehr gute. Ich traf immer Menschen, denen es gut gefiel, was ich tat."

„Wie war denn Ihr Start?"

„Als ich anfang zu singen, war ich nicht mehr sehr jung. Das heißt, ich war kein Teenager mehr. Jedenfalls nicht, als ich zum ersten Mal auf der Jazz-Szene Anerkennung fand. Vielleicht half mir das, daß ich nicht mehr allzu jung war, weiter, denn zu der Zeit, da man mir ein Schallplattenangebot machte, war ich doch erfahren genug, mich da zu behaupten. Natürlich war ich trotzdem furchtbar aufgeregt. Aber ich hatte immerhin schon die Sicherheit einer soliden Grundlage, konnte meine eigenen Fähigkeiten richtig einschätzen. Ich war also kein Neuling mehr, als ich ins Scheinwerferlicht trat und konnte mich meinen Erfahrungen entsprechend richtig einsetzen. Das ist sehr wichtig."

„Sicher gab es auf Ihrem Lebensweg viele Musiker, die Sie ermutigten und bestätigten?"

„Oh ja. Ich war wirklich vom Glück begünstigt, denn es waren große Musikerpersönlichkeiten, die Sympathie für meinen Gesang zeigten. Und das wirklich aus ehrlichem Herzen, denn sie hätten sonst gar keine Veranlassung gehabt, mich zu loben. Auch Miles Davis gehör'a dazu, von dem ich weiß, wie schwer es ist, ihn zu beeindrucken. Jedenfalls war er einmal väiner meiner Fans; ich habe ihn jetzt schon jahrelang nicht mehr gesehen und weiß natürlich nicht, wie er heute darüber denkt. Auch Benny Goodman, der ja wirklich nichts mit dem gemein hat, was ich mache, findet Gefallen an meinem Singen. Oder Dizzy Gillespie. Ich habe das Gefühl, daß das, was ich tue, halbwegs ordentlich oder auch richtig ist, gemessen an den Leistungen dieser großen Jazzsolisten. Aber nicht nur Musiker, sondern eine Menge anderer Fans hören mich gerne singen. Die darf ich natürlich nicht enttäuschen, und so singe ich immer wieder das, was sie gerne mögen."

„Wie machen Sie das nur, jeden Abend die gleichen Songs zu singen und den manchmal doch recht banalen Texten stets ein Gewicht zu geben?"

„Dazu muß ich zunächst bemerken, daß ich nur das tue, was ich liebe. Das heißt, ich suche grundsätzlich nur Stücke aus, die es wert sind, ge-

sungen zu werden. Auch mache ich nicht jeden Abend das gleiche, ich verändere immer alles ein wenig. Aber selbst wenn ich jedes Mal die gleichen Stücke singen müßte, würde mir das nicht viel ausmachen, denn wenn man etwas gerne mag, findet man auch einen Weg, es in immer neuem Licht erscheinen zu lassen. Wenn du jeden Tag die gleiche Geschichte erzählen mußt, dann wirst du bald merken, daß du sie tatsächlich immer wieder anders erzählst. Nur das Ende, das ist immer das gleiche. Und wenn du eine Geschichte gerne erzählst, dann wirst du sie auch immer besser vortragen, und an was du keinen Geschmack findest, das wirst du auch nicht erzählen, du wirst dir eine andere Geschichte aussuchen. Und so geht es mir mit meinen Stücken."

„Haben Sie heute noch einige Songs im Repertoire, die Sie schon zu Beginn Ihrer Karriere gesungen haben?"

„Ja. Aber nur ganz wenige. Einer davon ist 'Star eyes', den ich schon bei meinen ersten Plattensessungen habe. Ein anderer ist 'Guess who I saw today', ein alter Song aus einem Musical, das vor vielen Jahren in New York gezeigt wurde. Das amerikanische Publikum wünscht diese Songs immer wieder; ich bezweifle aber, ob sie anderswo auch so bekannt sind."

„Haben Sie unter den Songwriters einen besonderen Favoriten?"

„Nein, ich picke das auf, was gut ist, gleich, woher es kommt. Ich muß einfach das Gefühl haben, daß ich etwas daraus machen kann, was man mir abnimmt. Wenn ich nicht selbst an ein Lied glaube, singe ich es auch nicht. Man kann niemanden von etwas überzeugen, wovon man selbst nicht überzeugt ist."

„Sie haben in Ihrem Repertoire einige Songs, die durch Billie Holiday bekannt geworden sind. Sie haben oft genug geäußert, daß sie Ihr Idol war. Was halten Sie vom Holiday-Film?"

„Die ganze Story war eine absolute Lüge. Billie Holiday erschöpfte sich doch nicht darin, süchtig zu sein. Zweifellos spielte das stark in ihr Leben hinein, und ich bin auch nicht der Ansicht, daß man das hätte verschweigen sollen, aber das Hauptanliegen dieses Films scheint doch zu sein, zu zeigen, wie sie langsam aber sicher süchtig wurde. Und alles, was ihr Leben sonst beinhaltete — und das war gewiß sehr, sehr viel —, wurde nicht herausgearbeitet. Ich wartete in dem Film gespannt darauf, aber als ich merkte, daß die künstlerische Seite von Billie Holiday nicht zum Zuge kam, verließ ich das Kino. Ich konnte diesen Unsinn, den sie da auswalzten,

einfach nicht länger ertragen. Ich habe also nicht den ganzen Film gesehen. Aber meine Enttäuschung war doch sehr groß, da ich so lange darauf gewartet hatte und nun sehen mußte, wie verzerrt man Billies Leben wiedergab. Das verletzte mich sehr, und ich nahm das den Filmemachern wirklich übel." Carmen McRae hatte sich sichtlich in Rage geredet, und als ich zu einer Frage ansetzte: „Ist das Ihrer Ansicht nach typisch für...“, unterbrach sie mich erregt: „Ja, ganz typisch für Hollywood!"

„Ich meinte“, so setzte ich meine Frage fort, „typisch für die gesellschaftliche Rolle, die man dem Jazz zubilligt?“ Doch sie blieb dabei: „Nein, das ist nur typisch für die Filmemacher, denn sie glauben an die Sensationslust des Publikums, und ich kann mir auch vorstellen, daß sie so ihre Filme leichter an den Mann bringen. Aber ich fühle mich einfach abgestoßen, wenn man wie im Holiday-Film komplette Lügen verbreitet, und deshalb bin ich auch heute noch so aufgebracht."

„Hätten Sie zugesagt, wenn man Ihnen die Rolle der Billie Holiday angeboten hätte?"

„Das würde von vielen Dingen abhängen. Der Film begann damit, daß Billie Holidays Teenager-Jahre nachgezeichnet wurden.“ Schmunzelnd streicht sie sich über ihre Hüften: „Das hätte ich ja wohl nie spielen können. Viele Leute haben mir zwar immer wieder gesagt, daß mir die Rolle der Billie Holiday sicher liegen würde, doch kann ich das nicht ganz zustimmen. Zum Beispiel muß ich einwenden, daß Billie Holiday, als sie starb, jünger war, als ich es heute bin. Ich weiß also nicht, wie ich sie hätte spielen können; vom äußeren Bild her müßte das doch recht spaßig sein. Was mir mißfiel war nicht, daß man Diana Ross die Rolle der Billie Holiday spielen ließ — obwohl ich ihr leider schauspielerische Fähigkeiten absprechen muß —, nein, mir mißfiel die ganze Tendenz des Films. Abgesehen davon wäre Abbey Lincoln sicherlich die überzeugendere Billie Holiday gewesen. Sie ist eine großartige Frau, lebt wie ich heute in Los Angeles, hat gut zu tun und hat aus meiner Sicht das Format und das Einfühlungsvermögen, eine Lady Day zu porträtieren. Aber, wie gesagt, Hollywood hat sein eigenes Filmkonzept und denkt nur an den Verkauf. Ich glaube, daß die Billie-Holiday-Story ganz zufällig gemacht wurde, und daß es in erster Linie um einen Film der Diana Ross gehen sollte, die man aufbauen wollte. Denn wenn die Story nicht sekundär gewesen wäre, hätte man doch keinen Grund gehabt, sie nicht lebensecht nachzazeln zu lassen.“ • . i ; , -

„Wie sieht es denn mit dem angekündigten Bessie-Smith-Film aus?“

„Ich glaube, sie arbeiten noch daran, aber meiner Meinung nach wird es genauso eine unwahre Geschichte sein wie die von Lady Day. Es gibt in den USA eine Sängerin, die gerade jetzt am Broadway in dem Musical 'Me and Bessie' auftritt. Sie heißt Linda Hopkins und singt nicht nur Bessie Smith Songs wirklich überzeugend, sondern es gelingt ihr auch schauspielerisch, Bessie Smith praktisch wieder auferstehen zu lassen. Soweit ich unterrichtet bin, will man aber Roberta Flack die Rolle der Bessie

Smith in diesem Film geben. Das kann ich überhaupt nicht verstehen, es ist mir völlig unbegreiflich, es ist einfach lachhaft. Ich muß sagen, ich war nie ein Bessie-Smith-Fan, weil für mich eben Billie das Idol war, aber seitdem ich Linda Hopkins in dem Musical gesehen habe, bekam ich plötzlich einen Kontakt zu Bessie Smiths Musik, und auch ihre Platten sagen mir jetzt mehr. Linda hat eine verblüffende Ähnlichkeit mit Bessie, hat eine voluminöse, eine phantastische Stimme, die der von Bessie Smith weit mehr verwandt ist als die von Roberta Flack. Aber Linda hat

eben nicht den Namen der Roberta. Dabei würde man international von Linda Hopkins sprechen, wenn sie die Chance bekäme, in dem Bessie-Smith-Film mitzuwirken. Schon jetzt hat sie für ihren Einsatz in dem Broadway-Musical überschwengliche Kritiken erhalten. Ich selbst bin keine Blues-sängerin, d. h. meine Wurzeln sind nicht der Blues, so wie es bei Billie Holiday der Fall war, aber ich kann jetzt verstehen, daß Billies Idol Bessie Smith war und soviel ich weiß noch Louis Armstrong.“

„Wenn Gesangsstars Gastspiele in Los Angeles oder Hollywood geben, zu wem würden Sie da unbedingt gehen?“

Carmen McRae überlegt nicht lange: „Zu Betty Carter“, sagt sie, „sie ist eine meiner liebsten Sängerinnen, eine echte Jazz-Sängerin. Aber wie das Leben so spielt, hatte sie überhaupt kein Glück. Das hat mit vielen Dingen zu tun, die ich mir nicht erklären kann, denn ich bin kein so großer Kenner der Branche, daß ich wüßte, warum nun der eine erfolgreich ist und der andere nicht.“

„Mit der künstlerischen Qualität hat das ja meist nichts zu tun.“

„Nein, überhaupt nicht. Aber Betty Carter hat nie Kompromisse gemacht, das steht fest. Sie war auch schon unzählige Jahre nicht mehr an der amerikanischen Westküste zu hören. Wen ich übrigens auch recht gerne höre, das ist Bill Henderson, ich vergöttere ihn direkt. Und dann mag ich natürlich Joe Williams. Meine Favoritin neben Billie Holiday ist jedoch Sarah Vaughan. Eine phantastische Frau! Das also sind Stimmen, die mich dazu bringen können, mein Haus zu verlassen! Und das“, so setzte sie hinzu, „tue ich offengestanden recht ungern, denn wann bin ich schon einmal für längere Zeit zuhause!“

„Was ist heutzutage Ihre Hauptbeschäftigung?“

„Meist trete ich in Nachtclubs auf, hie und da auch in Konzertsälen. Wie oft, ist schwer zu sagen, denn es ist immer wieder verschieden. Nach der jetzigen kleinen Europatournee habe ich mir fest vorgenommen, wieder eine Weile zuhause zu sein. Wie oft ich im Jahr auftrete, hängt ganz von den Jobs ab, die ich angeboten bekomme. Ich bin froh, daß ich jetzt soweit bin, daß ich nur Engagements anzunehmen brauche, die mir Spaß machen.“

„Sie haben Ihr ständiges Begleittrio?“

„Ja, es ist immer dabei.“

„Treten Sie auch hin und wieder mit Big Bands auf?“

„Nur gelegentlich, ich ziehe das Trio vor, fühle mich da freier, kann ausdrücken, was ich möchte — jedenfalls weit besser als mit einem großen Or-

CARMEN McRAE

Foto: P. G. Deker



ehester. Ab und zu aber habe ich auch Freude daran, mit einer Band zu arbeiten. Es ist eben etwas ganz anderes, und ich möchte es nicht immer tun."

„Schreibt eigentlich Benny Carter noch Arrangements für Sie?"

„Oh Benny", ihre Augen leuchten auf, „ja, den vergöttere ich auch. Nein, in letzter Zeit hat er nichts für mich geschrieben. Viel arrangiert hat er für meine Plattenaufnahmen bei Atlantic. Er ist einer der wunderbarsten Menschen, die es auf der Welt gibt, und ich bin froh, daß Sie auf ihn zu sprechen kommen. Für mich ist er einer der größten Musiker, die der Jazz hervorgebracht hat, und ich kann das nicht oft genug all denen sagen, die das noch nicht wissen sollten. Er versteht es, in seiner Musik so unendlich viel Schönes zum Ausdruck zu bringen. Das kann man seinem Altsaxophonspiel ebenso entnehmen wie seinen Arrangements. Bei ihm kommt alles direkt aus dem Herzen, und es ist für mich ein Wunder, wie jemand in dieser häßlichen Welt von heute so viel Schönheit verströmen lassen kann. Die Gesellschaft, in der wir heute leben, ist so auf das Negative fi-

xiert, daß es manchmal unendlich schwer ist, etwas Positives, Schönes zu gestalten."

„Sie haben doch früher mit Mercer Ellingtons Band gesungen. Wie beurteilen Sie jetzt Mercers Lage mit der Band und dem Vermächtnis seines Vaters?"

„Ich traf die Band erst kürzlich auf der ‚Rotterdam‘, einem Schiff, das zweimal im Jahr in die Karibik fährt. In der neuen Ellington Band sind viele sehr junge Musiker, die sich wirklich Mühe geben, den Ellington Sound naturgetreu wiederzugeben, und meiner Ansicht nach gelingt es ihnen auch recht gut. Jedenfalls klang das Orchester ganz nach Ellington. Natürlich ist Mercer nicht der Duke, und so kann auch die Band nicht den gleichen Geist atmen wie früher. Aber das ist auch so eine Sache, die ich nicht leiden kann: daß die Leute immer so unnütze Vergleiche anstellen. Warum muß man denn Mercer immer mit seinem Vater vergleichen? Auch er ist ein Individuum. Freilich ist er mit seinem Vater blutsverwandt, hat also sicher etwas von ihm, aber letzten Endes ist doch Mercer Mercer und Edward Kennedy Edward Kennedy. Man kann nicht erwarten, daß

Mercer ein zweiter Duke ist. Man muß ihm eine Chance geben, die Musik zu Gehör zu bringen, die er ganz im Sinne seines Vaters weiterführt. Er ist in einer schwierigen Situation, und er verdient es, daß man ihm fair begegnet."

„Wie gelingt es Ihnen, Beruf und Privatleben miteinander zu irbinden?"

Schalkhaft antwortet sie: „Ich setze alles daran, beides voneinander zu trennen! Einfach deshalb, weil ich erlebt habe, wie das eine auf das andere einwirkt. Wenn also mein Privatleben nicht heiter und ausgeglichen ist, dann kann ich, wenn ich den Beruf davon nicht ganz abtrenne, praktisch nicht auftreten. Um das zu verhindern, vollzieht sich also beides auf ganz verschiedenen Ebenen."

Ich war mir nicht ganz sicher, auf welcher Ebene ich ihr da nun begegnet war — auf der beruflichen? Als ich mich von ihr verabschiedete, empfand ich noch einmal diese menschliche Wärme, die mich spüren ließ, Carmen McRae privat gesprochen zu haben. Und ich bezweifle überhaupt, daß es wirklich zwei Personen sind, denn wie könnte man sie trennen: die Sängerin und den Menschen Carmen McRae.

Gudrun Endress

Die afro-amerikanische Epoche in der Entwicklungsgeschichte abendländischer Musik

von Henry PJeasants

Die Geschichte westlicher oder abendländischer Musik weist traditionsgemäß auf eine Reihenfolge mehr oder weniger genau definierter Epochen: Mittelalter, Renaissance, Barock, Rokoko, Klassik, Romantik und Moderne, wobei die letzte etwa um 1910 beginnt und bis in die Gegenwart reicht. So genügend diese Termini auch als Symbole konzeptueller und stilistischer Phänomene sein mögen, geben sie doch keinen Hinweis auf die Aufeinanderfolge nationaler Herrschaft, die mit jeder größeren Epoche in Verbindung gebracht werden kann. Die Renaissance, zum Beispiel, wurde von den Niederlanden beherrscht, der Barock von Italien. Für die Klassik war Österreich-Böhmen Stil- und tonangebend, für die Romantik Deutschland. In jedem Fall erwiesen sich die Musik und die Musiker einer einzelnen Nation für andere

Völker und andere Kulturen so reizvoll, so anziehend, daß sie die musikalische Physiognomie eines ganzen Zeitalters bestimmten.

Meiner Meinung nach ist es gerade dieses Phänomen, das den Schlüssel bietet zu dem, was sich in unserem Jahrhundert bereits vollzogen hat und sich weiterhin vollzieht.

Sollten wir nach der entsprechenden nationalen Herrschaft suchen, können wir überzeugende Beweise dafür aufbringen, daß wir uns jetzt in der Mitte einer musikalischen Epoche befinden, die zukünftige Musikhistoriker wohl die Afro-Amerikanische Epoche nennen werden.

Paul Henry Längs Buch „Music in Western Civilization" enthält ganzseitige Karten, die die Verbreitung niederländischer Komponisten in ganz Europa zwischen 1470 und 1550, italienischer Komponisten in ganz Europa und

der Neuen Welt zwischen 1675 und 1750 und österreichisch-böhmischer Komponisten in ganz Europa und Nordamerika zwischen 1700 und 1775 aufzeichnen. Lang hätte eine vierte Karte aus dem 19. Jahrhundert hinzufügen können, die eine ähnliche Verbreitung deutscher Komponisten, Musiker und Lehrer innerhalb derselben Gebiete mit einer starken Konzentration in den Vereinigten Staaten aufwiesen hätte. Eine entsprechende Karte, die die heutige Verbreitung amerikanischer Musik (ausgenommen „ernste" Musik) zeigte, würde weniger im Ausland lebende amerikanische Musiker verzeichnen, dafür aber eine ähnliche Sättigung und eine sogar überzeugendere Universalität widerspiegeln. Außerdem müßte diese Karte ein weit größeres Gebiet umreißen — ja, eigentlich den größten Teil der Erde.

Was es so schwierig — und für viele unmöglich — macht, die logischen Schlüsse aus dieser Wiederholung eines altehrwürdigen Evolutionsmusters zu ziehen, ist das erstmalige Eindringen eines fremden, d. h. nicht-europäischen, Idioms in die abendländische Musik und die Assoziierung dieses Idioms mit populärer und deshalb vermutlich minderwertigerer Musik. Popularität wird heute von einem Establishment, dessen eigene neue Musik schon lange nicht mehr populär ist, entweder abgelehnt oder als belanglos abgetan. Der neue Stil, bzw. das neue Idiom, wird verachtet gerade wegen der Popularität, die den unwiderlegbarsten Beweis für seine kulturelle Gültigkeit darstellt. Hinter diesem seltsamen intellektuellen Gaukelspiel liegt natürlich eine instinktive Abwehr gegen das, was als radikaler Bruch mit unserer europäischen kulturellen Tradition erscheint. Jene stilistischen Phänomene, in denen wir die unterscheidenden Charakteristika einer Epoche erkennen, verkörpern fast per definitionem einen Bruch mit der Tradition, oder zumindest eine Abkehr von herkömmlichen Konventionen. In der Musik aber waren diese Brüche selten so radikal, als daß sie ein Gefühl kultureller Kontinuität zerstören oder vereiteln hätten können. In der Regel waren die Grenzen zwischen den einzelnen Epochen weder genau gezogen noch stark spürbar. Kontroversen gab es immer, aber normalerweise waren es solche, die aus den altbekannten Spannungen — liberal gegen konservativ, - progressiv gegen reaktionär — entspringen. Die Sprache der Musik befand sich in einem fortwährenden Entwicklungsprozeß, und dieser Entwicklung wurde Widerstand entgegengebracht, aber einen richtigen Wandel in der Sprache gab es nicht.

Nur beim Übergang von der Renaissance zum Barock, von modaler Polyphonie zu tonaler — oder diatonischer — Harmonie, gab es zuvor eine so radikale Wandlung wie die, die wir beim Übergang von einem europäischen zu einem afro-amerikanischen Idiom erlebt haben. Nur diese beiden Übergänge oder Wandlungen haben so tiefgehende Veränderungen in Vokabular, Rhetorik und Syntax hervorgerufen, daß man von einer neuen Sprache sprechen muß, auch wenn die neue Sprache vieles von der alten beibehalten hat. Nur diese beiden Übergänge oder Wandlungen bedeuteten eine drastische Verschiebung der ästhetischen Grundlinie, eine neue Auffassung vom Kommunikationszweck.

Es ist ganz sicherlich kein bedeutungsloser Zufall, daß die Zwölftonmusiker, so verfehlt ihr Vorhaben mei-

ner Meinung nach gewesen sein mag, fest daran glauben, mit ihrer Methode ebenfalls eine neue musikalische Sprache erfunden zu haben, dieser Zufall fügt sich in bedeutungsvoller Weise in andere Beweise dafür ein, daß die alte Sprache uns nichts mehr sagen kann. Sie täuschten sich jedoch in der Annahme, der Komponist, konfrontiert mit einer idiomatischen Sackgasse, könne mit widerwilliger Zustimmung eines traditionsgebundenen und hoffnungsvollen Publikums und einer verzweiferten Kritik die sprachliche Richtlinie selbstherrlich diktieren. Während sie sich bei rhetorischer Theorie aufhielten, nahm die neue Sprache um sie herum Gestalt an — aber in einem fremden Milieu. Was sie nicht voraussahen, was sie auch gar nicht voraussehen konnten, war die Tatsache, daß zum ersten Mal in der Geschichte abendländischer Musik ein neuer Kontinent — Afrika — und eine neue Kultur — Amerika — maßgeblich mitwirkten.

Natürlich ist Amerika für Europa auch ein neuer Kontinent, aber in bezug auf die Musik war Amerika erst neu, als der Beitrag Afrikas deutlich wurde. Was die Eigentümlichkeit amerikanischer Musik auszeichnet, ist der feste, deutlich gegebene Rhythmus — der Beat oder Puls —, gegen den oder über dem sich der Sänger oder Instrumentalist rhythmisch frei bewegen und aussprechen kann. Dieses neue Element ist afrikanischen Ursprungs. Alle früheren Phasen in der Entwicklungsgeschichte abendländischer Musik hatten ihr Hauptaugenmerk auf die Harmonie gerichtet, auf die eine oder andere Art und Weise Stimmen zu kombinieren. Der auf Akkorden und der Lenkung verschiedener verwandter Tonalitäten basierende Satzbau fand seine höchste Ausdrucksform in der Sonate, der Sinfonie und der symphonischen Dichtung. Damit war es aus. Die Endgültigkeit dieser technischen Erschöpfung und die gesellschaftlichen Wandel, die in der abendländischen Kultur nach dem I. Weltkrieg spürbar wurden, machten es wahrscheinlich unumgänglich, daß ein neues Idiom seinen Ursprung in einer fremden Quelle hatte und neue ästhetische Begriffe, neue Ziele, neue Methoden, neue Kriterien und neues technisches Material mit sich brachte.

Alle vorausgegangenen Übergänge in der Entwicklungsgeschichte abendländischer Musik hatten sich sozusagen innerhalb der Familie vollzogen. Die Spannungen waren denen widerstreitender Generationen vergleichbar.

Sogar im traumatischsten aller Übergänge, dem von der Renaissance zum

Barock, waren die Elemente des Barock lange vorher in den Werken der späten niederländischen und italienischen Meister ersichtlich gewesen. Nichts von diesem Muster einer kontinuierlichen Folge war in der neuen Musik Amerikas zu spüren, als sie sich in den späten zwanziger und zu Beginn der dreißiger Jahre allmählich ihren Weg in das Bewußtsein der Öffentlichkeit bahnte. Gut, sie bestand für diejenigen, die sich die Mühe gaben, sich damit zu befassen — die Tonleitern, die Harmonie, das Lied mit Variationsformen und die Instrumente. Aber das Neue war zu grell, zu schockierend, zu burschikos und für das an herkömmliche europäische Musik gewöhnte Ohr zu exotisch. Daher das Widerstreben, das Gefühl des „Geht mich nichts an“ und die Unfähigkeit, eine treibende Kraft wahrzunehmen oder die Elemente einer kontinuierlichen Folge zu erkennen. So wie diese neue populäre Musik auftauchte — noch nie dagewesen, ohne Ahnentafel —, waren ihre Gültigkeit als Kunst und ihr möglicher bestimmender Einfluß undenkbar.

Dieser Widerstand erzeugte bedeutensamerweise eine auffallende Parallele zu einem der Unterscheidungsmerkmale im Übergang von der Renaissance zum Barock: das während einer beachtlichen Zeitdauer gleichzeitige Bestehen zweier miteinander unvereinbarer musikalischer Stile. Manfred F. Bukofzer schreibt in seinem Buch „Music in the Baroque Era“: „Der alte Stil wurde nicht beiseite geschoben, sondern bewußt als zweite Sprache, bekannt als ‚Stile Antico‘ der Kirchenmusik, bewahrt. Die bisherige unangefochtene Einheit des Stils zerfiel, und die Komponisten sahen sich gezwungen, zweisprachig zu werden.“

Heute, nach fünfzigjähriger Koexistenz europäischer und afro-amerikanischer Musik, wird die Berechtigung dieses Vergleichs von jenen Komponisten und Musikern unterstützt, die allmählich zweisprachig werden, besonders von denen, die auf dem kommerziellen Sektor wirken, wo Stil und Ausdrucksweise öfters von zweckmäßigen Bedingungen regiert werden.

Es gibt viele andere Parallelen zwischen dem 17. und dem 20. Jahrhundert, und jede einzelne ist einer genaueren Betrachtung wert. Vielleicht am auffälligsten ist die Verdrängung eines musikalischen Idioms, das zu kompliziert, zu intellektuell, zu überladen von einer instrumentalen Apparatur wurde, durch ein neues Idiom, das ganz frisch dem lyrischen Inhalt der Sprache und den natürlichen Rhythmen körperlicher Bewegung entsprungen ist.

Eine Anerkennung der Bedeutung des amerikanischen Songs ist wesentlich für die Analogie zwischen dem Übergang von der Renaissance zum Barock im 17. Jahrhundert und dem Übergang von einem europäischen zu einem afro-amerikanischen Idiom im 20. Jahrhundert, denn in beiden Fällen brachte der Übergang eine neue Wertschätzung des Verhältnisses Musik—Sprache mit sich.

Während der frühe italienische Barock eine neue Erkenntnis der lyrischen Eigenarten der italienischen Sprache widerspiegelte, waren die Songs von Berlin, Kern, Gershwin, Youmans, Porter, Arien, Rodgers und vielen anderen melodisch und rhythmisch an die Kadenzen und Konturen des amerikanischen Englisch angepaßt.

Diese Frage nach der Beziehung zwischen Musik und Sprache hatte die Entwicklung der europäischen Musik in den dazwischenliegenden Jahrhunderten öfters gestört. Sie spiegelt sich in den Reformen Glucks, Wagners, Mussorgskijs und Debussys wider. Wenn jedoch in unserem Jahrhundert die Wesensverwandtschaft zwischen Musik und Sprache neu begründet werden sollte, konnte sie nicht noch einmal durch eine interne Reform erreicht werden. Die Musik hatte zwei qualitative Kategorien akzeptiert — „ernst“ oder „unterhaltend“, „klassisch“ oder „populär“. Die neue „ernste“ Musik hatte sich unwiderruflich von ihrem lyrischen Ursprung entfernt, und die populäre Musik, aus europäischem Holz geschnitzt, war nicht mehr wirklich populär. Reform, wie im 17. Jahrhundert, bedeutete nun: neue Grundlagen, neue Voraussetzungen, neue Konventionen, neue Kriterien.

Sie brachte aber auch, genau wie im 17. Jahrhundert — und zum ersten Mal seit damals —, eine neue musikalische Terminologie mit sich, die auf eine Musik — so verschieden von jeder vorausgegangenen — hinwies, daß man ein neues deskriptives Vokabular entwickeln mußte. Während der Renaissance war die internationale Sprache der musikalischen Terminologie das Lateinische.

Mit dem Barock kam nicht nur die Herrschaft des italienischen Musikers, sondern auch dessen eigene neue Terminologie. Trotz all der vielen Modifikationen in der abendländischen Musik während der Klassik und Romantik gab es keinen Wandel in Auffassung, Methode oder Technik, der so radikal war, daß diese traditionelle, ja universale italienische Terminologie als ungenügend oder veraltet betrachtet werden mußte.

Das Problem bei der neuen amerikanischen Musik lag völlig anders. Für die ersten Jazzmusiker — von denen die meisten keine Noten kannten — war die herkömmliche italienische Terminologie nicht nur fremd, die Begriffe, die Bezeichnungen waren — auch für Musiker, die sie kannten — ganz einfach unangemessen und ungeeignet. Der Jazzmusiker entwickelte deshalb, genau wie der italienische Musiker im 17. Jahrhundert, seine eigene, im wesentlichen zwar auf der englischen Sprache aufgebaute Terminologie, aber unter Verwendung neuer erfundener Wörter, die erst jetzt allmählich in die Standardschlagwerke aufgenommen werden. Das amerikanische Englisch ist die in der ganzen Welt allgemein verständliche Sprache der Jazzmusiker untereinander, und die einzigartige Jazzfachsprache wird international verstanden, auch von denen, deren Umgangssprache nur begrenzt ist, genau wie der „ernste“ Musiker die alten italienischen Termini kennt, ganz gleich, ob er Italienisch spricht oder nicht.

Es bleibt uns noch eine letzte, aber auffällige Parallele zwischen den Übergängen von der Renaissance zum Barock und von europäischer zu afro-amerikanischer Musik, auf die wir hinweisen müssen. In beiden Fällen entwickelte sich die Verwendung des Generalbasses. Der Jazzmusiker, wie auch der Rockmusiker, improvisiert über gegebenen Akkorden genau wie Bach und Händel. Der einzige Unterschied liegt in der Bezeichnung der Akkorde. Ähnlich wie der Baßspieler in der Jazzband oder Combo und in der Rock-Gruppe eine Baßstimme setzt, tat es der Baß- oder Gambenspieler in einem Barock-Ensemble. Wenn man dem Jazz und Rock das Schlagzeug entzöge, und der Musiker dieselben Noten nach europäischer und nicht nach afro-amerikanischer Manier phrasierte, hörte man die Musik eines Barock-Ensembles.

Die Bedeutung all dessen liegt nicht so sehr in der Ähnlichkeit des musikalischen Verfahrens als vielmehr in der Ähnlichkeit der dazu führenden Umstände: eine Reaktion gegen übermäßige Kultiviertheit und Künstlichkeit, die die Rückkehr zu den Wurzeln der Musik in Sprache und Tanz verlangt, gleichzeitig jedoch die abendländische Vorliebe für Mehrstimmigkeit bewahrt. Die neue Musik war also nicht eigentlich im absoluten Sinne so neuartig — weder im 17. noch im 20. Jahrhundert —, vielmehr war sie so vital im Gegensatz zu einem älteren Idiom, das fett und sklerotisch geworden war.

Was die neue afro-amerikanische Mu-

sik von jeder vorausgegangenen abendländischen Musik unterscheidet, ist die neue Auffassung von Rhythmus und Phrasierung. Aber andererseits: Das einzige, was die Barockmusik von der Musik der Renaissance unterschied, war eine neue Hervorhebung von Ober- und Unterstimmen in mehrstimmiger Musik und eine neue Betonung der lyrischen Kraft oder Eigenarten der italienischen Sprache. In beiden Fällen erscheint dies als verhältnismäßig geringfügig, aber zur jeweiligen Zeit wurde es als radikal empfunden — radikal genug, um den Einfluß des Alten auf das Neue zu vertuschen und Widerstand und Ablehnung aufzustacheln. Wie Bukofzer schreibt, reichte es aus, die „Einheit des Stiles zu spalten“. Ich würde den Ausdruck oder den Terminus „idiomatische Integrität“ dem „Einheit des Stiles“ vorziehen, besonders in bezug auf das 20. Jahrhundert. Denn die „ernste“ Musik zeigte schon eine Vielfalt von Stilen, ohne unter ihren Praktikern und Anhängern das Gefühl zu erwecken, der Verfall des Idioms stehe unmittelbar bevor. Jeder spürte mehr oder weniger stark ein fremdes Idiom im Jazz. Aber die kategorische Trennung zwischen „ernster“ und „populärer“ Musik förderte ein Gefühl des Nicht-Betroffenseins und der Sicherheit.

Dieses Gefühl des Nicht-Betroffenseins und der Sicherheit hätte sich möglicherweise rechtfertigen lassen, wäre die vermutlich übergeordnete Kategorie — oder das Idiom — noch imstande gewesen, eine neue Musik zu produzieren, die von einer ansehnlichen Zahl ihres im wesentlichen konservativ eingestellten Publikums akzeptiert werden konnte oder wenn sie sich gar ein eigenes neues Publikum in größerem Umfang hätte schaffen können. Daß dies nicht der Fall war, dürfte allgemein bekannt sein. Gleichzeitig wurde jedoch das afro-amerikanische Idiom zur landläufigen Americansprache im größten Teil der westlichen Welt und weit darüber hinaus.

Ich glaube, es dauert nicht mehr lange, bis man allgemein erkennt, daß wir gerade das dynamischste, aufregendste und anregendste Jahrhundert in der ruhmreichen Geschichte abendländischer Musik seit dem 17. Jahrhundert erlebt haben. Unser Jahrhundert hat vielleicht keinen Bach, Haydn, Mozart oder Beethoven hervorgebracht. Das 17. Jahrhundert auch nicht. Aber wie das 17., so mag auch unser Jahrhundert die Gärung in einem neuen Idiom geschaffen haben, aus der der Wein eines guten Jahrganges im Entwicklungszyklus hervorgeht.

Schönheit, die ich meine

Der neue Faschismus in Jazz und Rock

von Joachim E. Berendt

Die Harmonisierungstendenzen in Jazz und Rock, aber auch in der E-Musik der 70er Jahre sind offensichtlich. Sind sie Indizien für die Renaissance eines Schönheitskults, wie ihn während des Dritten Reichs die Riefenstahl vertrat?

Immer häufiger wird bei der Betrachtung von Kunst in diesen siebziger Jahren die Frage nach dem Überleben und Wiedererwachen faschistoider Inhalte gestellt. Sie stellt sich quer durch die Bereiche künstlerischen Schaffens: in bezug auf bildende Kunst und moderne Konzertmusik, auf Literatur und Film, wo zeitgenössische Spielfilme die ganze Ideologie des Faschismus im wörtlichen und übertragenen Sinne „auf Breitwand“ projizieren und wo die Wiederentdeckung Leni Riefenstahls, der großen Nazi-Regisseurin, zum Paradebeispiel für die Renaissance faschistoider Kunst geworden ist. Susan Sontag, die amerikanische Essayistin, hat das in einer „der wichtigsten Untersuchungen des Verhältnisses von Ästhetik und Ideologie, die in den letzten Jahren unternommen wurden“ (Hilton Cramer), brillant gezeigt. Auch im Jazz stellt sich die Frage nach diesem Verhältnis.

Kunst i., den siebziger Jahren hat eine neue und überraschend direkte Relation zur Schönheit gewonnen. Wer Schönes schafft — einfache, simple Schönheit —, der ist nicht mehr, wie in den fünfziger und noch in den sechziger Jahren, jemand, der es sich gar zu einfach macht und in den Ruf geraten kann, Ideale, nach denen die moderne Kunst bei Schönberg und Strawinski, bei Picasso und „andinsky“, bei Proust, Kafka und James Joyce, im Ragtime und im New Orleans Jazz angetreten ist, zu verraten. Schönheit: das war bisher in der Kunst dieses Jahrhunderts immer nur eine Komponente neben anderen. Die anderen waren: Vielschichtigkeit, Expression, Vitalität, Wirklichkeitsbezogenheit, gesellschaftliche und politische Relevanz, Humanität, Tiefe, Mehrdeutigkeit, Zeit als v..rte Dimension, „Rhythmus als geistige Kategorie“, Perspektive.

Was geschieht, wenn das komplexe Konzert dieser Komponenten immer stärker auf nur ganz wenige — vor allem eben auf Schönheit und Harmonie — reduziert wird, wenn es aufge-

hört hat — wie man heute sagt —, „pluralistisch“ zu sein?

Susan Sontag zitiert in ihrem Essay „Faszinierender Faschismus“ Leni Riefenstahl: „Mich fasziniert, was schön ist, stark, gesund, lebendig. Ich suche Harmonie. Wenn Harmonie hervorgebracht wird, bin ich glücklich.“ Was die Riefenstahl fasziniert, fasziniert nun auch wieder ein breiteres Publikum.

Die Riefenstahl: das ist nicht irgendeine Nazi-Künstlerin. Ihr Werk: das ist nicht jene servile, unerträgliche Blut- und Boden-Kunst, die in den jährlich von Hitler eröffneten Ausstellungen der Deutschen Kunst in München befehlsgemäß bewundert werden mußte (und die heute freilich ebenfalls wieder hoch gehandelt wird). Die Riefenstahl: das ist vielleicht die einzige, die zwar nach dem Gesetz faschistischer Kunstideologie angetreten war, aber daraus wirkliche Kunst gemacht hat, deren Filme — etwa vom Reichsparteitag in Nürnberg oder der Olympiade in Berlin 1936 — „vermutlich einmal die Liste der ‚zwanzig größten Filme aller Zeiten‘ zieren“ werden. Kein Name also ist besser geeignet, faschistische Kunst zu rehabilitieren. Entsprechend häufig wird er verwendet.

Mit einem Male sind Begriffe wie Schönheit, Kraft, Freude und Gesundheit wieder modern geworden. Ich hätte nichts dagegen, wenn es nur die „Begriffe“ wären. Aber es geht nicht um Schönheit als solche. Wer wollte schon etwas gegen Schönheit haben? Gemeint ist die Schönheit vor dem Hintergrund einer ideologischen Landschaft, die sich für Menschen, die im 20. Jahrhundert leben, nicht mehr vergessen lassen wird: die Schönheit, „die ich meine“ (so hätte man ja damals fast singen können), wie es ja auch die „Freiheit, die ich meine“ — und wohlgemerkt: nur diese — war. Es ist die Schönheit jener „utopistischen Ästhetik der physischen Vollkommenheit“ (Susan Sontag), der das physisch Unvollkommene so verhaßt war, daß sie es ausmerzte.

Die Situation, die in bezug auf die Riefenstahl, auf zeitgenössische Filme und bildende Kunst oft genug aufgezeigt wurde, besteht auch in der Musik — und zwar in erstaunlicher, Übereinstimmung beider Bereiche: in der „E-Musik“ und im Jazz.

Denken wir zurück an die fünfziger Jahre, an die große Zeit der „Seriel-len Musik“, der internationalen Western-Nachfolge. Ein Komponist, der damals einen wohlklingenden Dreiklang schrieb, einen nachvollziehbaren melodischen Ablauf, war „unten durch“, wurde auf der Börse der internationalen Festivals nicht mehr gehandelt, ^ehn Jahre später, in den sechziger Jahren, war es ähnlich im Jazz: ein Musiker, Schwarzer oder Weißer, Europäer, Amerikaner oder Japaner, der in der protestgesättigten Atmosphäre des Free Jazz singbare, melodische Linien spielte, über funktionierenden harmonischen Strukturen improvisierte, der galt als „zickig“, machte sich fast des Verrats schuldig an allem, was der Jazzwelt damals lieb und teuer war.

Das hat sich geändert — in beiden Bereichen. Inzwischen gibt es wohlklingende melodische Abläufe sogar bei Stockhausen und Kagel. Und im Jazz gibt es sie bei nahezu allen, die heute erfolgreich sind: Keith Jarrett, Chick Corea, John McLaughlin, McCoy Tyner, Weather Report und all den anderen. Der Wandel wirkt um so abrupt, als die Musik, die er schuf, alles andere als abrupt und beunruhigend ist. Ich höre Romantik in Stockhausens „Trans“ und „Inori“. Und in der Jazzmusik ist das Wort von der „Neuen Romantik“ fast schon zu einem Code-Wort geworden. Der Wandel ist auch deshalb abrupt, als er vor fünfzehn Jahren selbst von den weitsichtigsten Beobachtern nicht für möglich gehalten wurde.

Nur ein Aufflackern

Im Jazz waren die sechziger Jahre durch einen ungeheuren Befreiungsprozeß gekennzeichnet. Jahrzehnte-

lang — im Grunde solange es Jazz gab — hatten die Jazzmusiker strengen metrischen, harmonischen und formalen Abläufen gehorcht — Abläufen, die in der Konzertmusik längst als hemmend und lähmend erkannt worden waren. Seit der zweiten Hälfte der vierziger Jahre — ab es — vereinzelt und gelegentlich — auch einige Jazzmusiker (Charlie Parker, George Russell, Lennie Tristano, Lee Konitz), die dies Lähmende der konventionellen Schemata empfanden, aber der Jazz unterliegt den Gesetzen des „Marktes“, des Music Business, das — zumal in den USA — in erster Linie ein Unterhaltungsgeschäft ist. Es bedurfte eines ungeheuren Kraft- und nicht zuletzt auch Protestaktes, um daraus auszubrechen. Und weil die Wahrer des Geschäftes in erster Linie Weiße, die schöpferischen Musiker aber in erster Linie Schwarze sind (wenn sie Weiße sind, kommen sie zu 90 Prozent aus einem Proletariat, dessen Lebensbedingungen sich von denen der Schwarzen kaum unterscheiden), besaß der Ausbruch der — endlich! — in den sechziger Jahren geschah, nicht nur musikalische, sondern auch rassische, gesellschaftliche, politische Implikationen. Alle die seit 60 oder 70 Jahren für unantastbar gehaltenen Strukturen und Kanalisierungen, in denen Jazz geschah, wurden gesprengt: die Harmonik wurde atonal, das Metrum, „frei“, die Form konnte nicht mehr nach Takten abgezählt werden, das Geschäft nahmen die Musiker selbst in die Hand, und wo man Augenzeugen brauchte, suchte man sie nicht mehr in der — oft genug verhassten, zumindest aber verdächtig gewordenen — europäischen, weißen Tradition, sondern in der Dritten Welt, bei den „Brüdern“ in Afrika, Indien, im arabischen Raum, in Brasilien.

In den siebziger Jahren ist nur wenig von diesem Befreiungsprozeß geblieben — vor allem die Öffnung zur Musik der Dritten Welt. Aber insgesamt währte der Aufbruch nicht einmal zehn Jahre. Er ist heute zurückgenommen — fast auf der ganzen Breite: rhythmisch, harmonisch, formal — samt allen außermusikalischen Implikationen: rassistisch, gesellschaftlich, politisch. Und man weiß, was da vom Jazz gesagt wird, gilt weit über ihn hinaus. Nur wird es — wie ja öfter in diesem Jahrhundert — am Jazz besonders deutlich. Martin Luther King war es, der darauf hinwies, daß die Jazzmusiker die Probleme vorausnehmen, die von den „Politikern, Wissenschaftlern, Essayisten“ immer erst später erkannt werden.

Der Aufbruch war so kurz — wie gesagt: kaum zehn Jahre —, daß er aus heutiger Sicht nur wie ein Aufflackern wirkt. Was trat an seine Stelle? Man kann es nicht besser sagen — bei aller Ironie der Situation — als in den Worten der Riefenstahl: Schönheit, Gesundheit, Harmonie, Glück. Das Wort „Schönheit“ spielte praktisch, solange es Jazz gibt, bei Musikern und Kritikern, von drei, vier Ausnahmen abgesehen, keine Rolle; es war kein Terminus, auf den man sich hätte einigen können. Seit dem Anfang der siebziger Jahre kommt niemand mehr ohne dieses Wort aus. Volker Kriegel über John McLaughlin, Ray Townley über Herbie Hancock, zahlreiche Kritiker der Berliner Jazztage über Jasper van't Hof, Joachim Berendt — wenn ich mich einschließen darf — über Keith Jarrett, Shoichi Yui über Chick Corea ... was sie auch konstatieren mögen, immer wieder wird das Wort „Schönheit“ notwendig.

Was mich da hellhörig macht, sind nicht einfach Worte und Attribute. Was ich aber nicht übersehen kann, ist die Bedeutung, ist das, was sie damals assoziierten. Und natürlich auch das, was sie ausschlossen: Weltoffenheit, Toleranz, Urbanität, Bewußtheit, Humanität. „Jc_h_suche_Harmome“, sagt die Riefenstahl — aber sie hat sich doch auf Kosten der Humanität gesucht und sie war glücklich dabei. Ich meine, das muß jeden beunruhigen, der doch auch noch in diesen siebziger Jahren in der geistigen, künstlerischen, politischen, der gesellschaftlichen Entwicklung des 20. Jahrhunderts steht.

Natürlich gehört das alles in jenen Allerweltszusammenhang, der sich auf die Phrase reimt, die Welt sei „wieder konservativer geworden“. Man kann das kaum mehr hören. Gerade, weil es richtig ist, versteckt und verhüllt es den eigentlichen Zusammenhang. Ich kann gegen Konservativität so wenig haben wie gegen Schönheit, Harmonie, Gesundheit und Stärke. Die Frage ist, was ist der Hintergrund, vor dem sich die Konservativität abspielt?

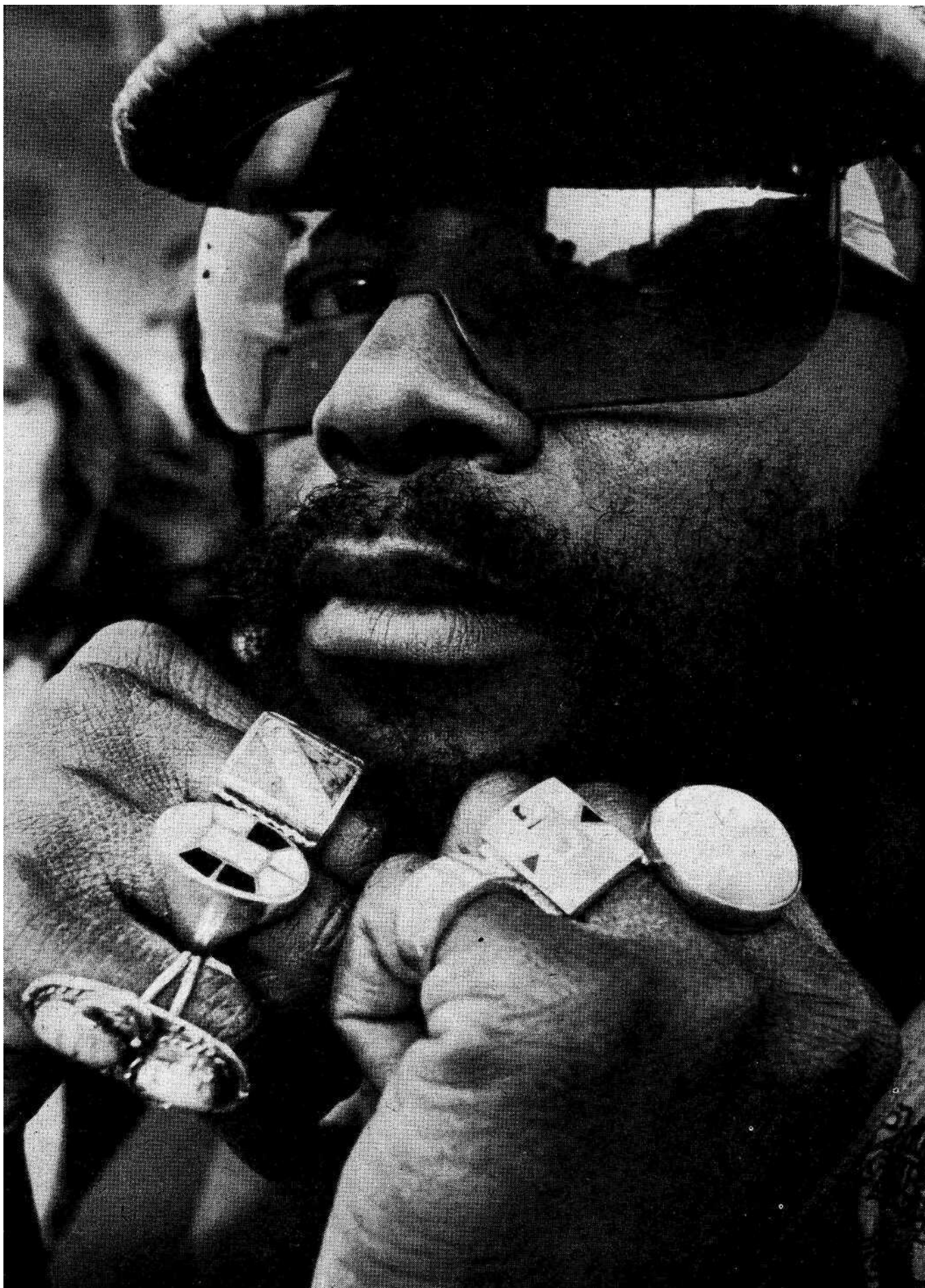
„Über-Musiker“

Die Kraft, die Schönheit, die Freude, die Gesundheit, die Robustheit, die Natürlichkeit, auf die es — um nun wieder auf den Jazz zurückzukommen — so vielen Sprechern dieser Musik — und überhaupt des neuen schwarzen Denkens, auch der schwarzen Filme mit ihren dunkelhäutigen Über-James-Bonds — ankommt: das alles ist latent faschistisch. Man lasse sich nicht davon täuschen, daß sich die Schwarzen pronon.iaVt auf ihre eige-

ne Tradition beziehen. Sie tun genau das, was die Nazis taten mit ihrem Bezug auf deutsche Kunst und deutsches Denken. Die Schwarzen — und überhaupt die Jazzleute, auch die weißen, die ja im selben Boot sitzen — sprechen von „roots“, von Wurzeln. Die Nazis sprachen von „Blut und Boden“. Man kann bis in Einzelheiten zeigen, wie beides einander entspricht — die „roots“ und der „Blut und Boden“.

Nach „roots“ wird in der ganzen Dritten Welt geschrien. Der neue Faschismus gewinnt, bisweilen, exotische Züge. Er strahlt aus fernen, fremden Welten auf die unsere zurück und wird dadurch um so faszinierender. Er besitzt nicht mehr die Anrühigkeit des Nur-Deutschen, Germanischen, Arischen. Er ist nur noch in seinen jeweiligen Motivationen nationalistisch; jenseits davon ist er universal.

Wer dies an der Jazzmusik nicht spürt, die das alles ja überhöht und sensibilisiert und gewiß auch weiterhin die Musik einer anspruchsvollen Minderheit bleibt, der spürt es auf Anhieb an der populären Rockmusik. Die Gruppe Emerson, Lake & Palmer, immerhin eine der erfolgreichsten, die es heute gibt, projiziert das Image dinosaurischer „Über-Musiker“, deren Nietzschesche Herkunft nur deshalb nicht auf Anhieb erkennbar ist, weil Zarathustra hier eben auf den Dinosaurier heruntergekommen ist. Ginger Bakers, des erfolgreichen Rock-Schlagzeugers neue Gruppe heißt die Baker Gurvitz-Army, und die vier Rock-Leute fühlen sich — wie man auf dem Platten-Cover sehen kam — in der Rolle einer vorzeitlichen „Über-Armee“, die die Suche nach dem X3ral mit derjenigen nach irgendeinem schnell vergessenen Hit wechselt, sich auf dieser Suche die ganze Welt unterwerfend, in alten keltischen Rüstungen, mit Speeren und Bärenfellen, vor dem Horizont einer brennenden, versengten Landschaft. Was den „Jesus Christ Superstar“ von dem wirklichen, dem urchristlichen Jesus unterscheidet, ist eben die Faschistoidität des „Ober-Jesus“. Und der Held der anderen erfolgreichen Rock-Oper „Tommy“ — von ihrem Regisseur in wahnwitziger Selbstüberschätzung als „beste moderne Oper seit Alban Bergs „Wozzeck“ apostrophiert! — entwickelt sich zum Messias einer neuen Weltreligion mit Millionen treu ergebener Anhänger, nachdem er — eben noch stumm, taub und blind — von seiner Mutter durch einen Spiegel gestoßen wurde, auf dessen anderer Seite er geheilt herauskommt.



„Ober-Musiker“: ALPHONSE MOUZON

Foto: Uwe H. Seyl

Totalitäre Geste

Am frappantesten hat der viifte, klügste Musiker der Rock-Welt, Frank Zappa, die latente Faschistoidität der „Szene“ eingefangen: in seinem musikalisch großartigen „Grand Wazoo“ von 1972. Die Platte handelt von einer Schlacht des „Kaisers Funky“ — gegen den „Herrscher des Mittelmaßes“. Die Armee des „Kaisers“ besteht aus „fünftausend Blechbläsern, die die Luftwaffe darstellen, fünftausend assortierten Drummer, die die Artillerie bedeuten, fünftausend Spielern diverser elektrischer Instrumente, welches die biologisch-psychologisch-chemische Kampftruppe ist...“. Diese Armee kämpft gegen die „Mediocrates of Pedestrium“, zu der auch eine „versüßende“ Streichergruppe gehört, sowie „fünftausend dynamische männliche Vokalistinnen in Smokings ...“, fünftausend weitere, noch dynamischere Mitwirkende unbestimmten Geschlechts, die nicht singen, aber gut tanzen können und anzügliche Bewegungen am Mikrophondraht machen ..., hunderttausend weibliche Backgroundstimmen ... und für den, dem das immer noch nicht

genug ist, fünftausend weibliche Leitstimmen, von denen viele so sensibel sind, daß man sie nicht sehen kann ...“ Bevor der Kampf beginnt, entledigt sich der Blues-Herrscher „voller Bedauern derer, die sich weigern, ihre unmusikalischen Wege zu verlassen“. „Es gurgelt und raucht ein paar Momente lang, dann sind die alle verschluckt.“ (!)

Das eben unterscheidet den schwarzen Blues, die Musik der schwarzen Gettos Amerikas, von der der erfolgreiche zeitgenössische Rock hervorkommt, von eben dieser Rock-Musik: die Humanität, die Toleranz, die Bereitschaft zum Mitleiden, die auf den Einzelfall bezogene Singularität der schwarzen Blues-Musik wird autoritär pervertiert zur totalitären Geste, die schon wegen ihres Klangvolumens Widerspruch ausschließt, zu maschineller Funktionalität, zu Kraft und Gewalt und oft genug zu Brutalität.

Wer es an der Musik nicht hört, sieht auf Dutzenden von Platten-Covers, was die Musiker und ihre Produzenten mit Sorgfalt als optische Perfektion ihrer musikalischen Inhalte aus-

wählen: kämpfende Übermenschen, rockende Ritter wider Tod und Teufel, Landschaften, durch die die Rock-Musiker ziehen wie durch eine paläolithische Urlandschaft, die zu erobern sie angetreten sind und in die sie Licht und Zivilisation und Herrschaft bringen — oder eben ganz einfach Brutalität, ledergerüstete Schlägertypen mit Schlagringen und schwarzen Masken, archetypische SS-Schergen in Kosmonautenkluft.

Und wer es auf den Platten-Covers nicht sieht, der, wie gesagt, sieht es im Film. Inzwischen wirkt die James Bondsche Faschistoidität — wenn gleich damals bereits mit Unruhe und Besorgtheit verzeichnet — zahn, wenn man sie mit derjenigen heutiger Filme vergleicht — nicht nur der schwarzen Über-James-Bonds. „Death Wish“ ist nicht Einzelfall, sondern Symptom. Der Weltuntergang, die Götterdämmerung, das „Überleben trotz allem“, die Berge von Toten zu Füßen des EINEN Sieghaften: das alles ist besetzt mit faschistoiden Vorzeichen. Es ist faschistisch besetztes Land, und wer es betritt, muß wissen, was er hinter sich läßt.

Voller neuer Pläne: Cläre Fischer

Die einen haben ihn als Begleitpianisten der Hi-Lo, mit denen er 1958 nach Europa kam, kennengelernt, die anderen schätzen ihn als einen der profiliertesten.. Pianisten des modernen Jazz, dessen Platten in den 60er Jahren Aufsehen erregten: Cläre Fischer. Sein Kollege Billy Taylor sagt über ihn: „Für mich ist Cläre einer der brilliantesten und talentiertesten Musiker. Er spielt wunderschön und schreibt auch sehr gut. Er hat es verstanden, traditionelle und avantgardistische Spieltechniken auf ganz individuelle Weise miteinander zu verbinden und einen Stil zu entwickeln, der beiden Lagern gerecht wird. Das Bemerkenswerte an seinem Talent ist, daß seine ganz persönliche Eigenart auch nicht verlorengeht, wenn ein anderer Musiker seine Stücke spielt. Er hat einen sehr leichten Anschlag auf dem Klavier, kann jedoch auch recht kraftvoll spielen, wenn die Situation es erfordert. Fischer verfügt über die Fähigkeit, lange und komplizierte Klavierlinien zu gestalten, be-

sticht aber auch in seinen kurzen, lyrischen Motiven; er ist zweifellos ein sehr phantasievoller, kreativer und sehr sensibler Pianist.“

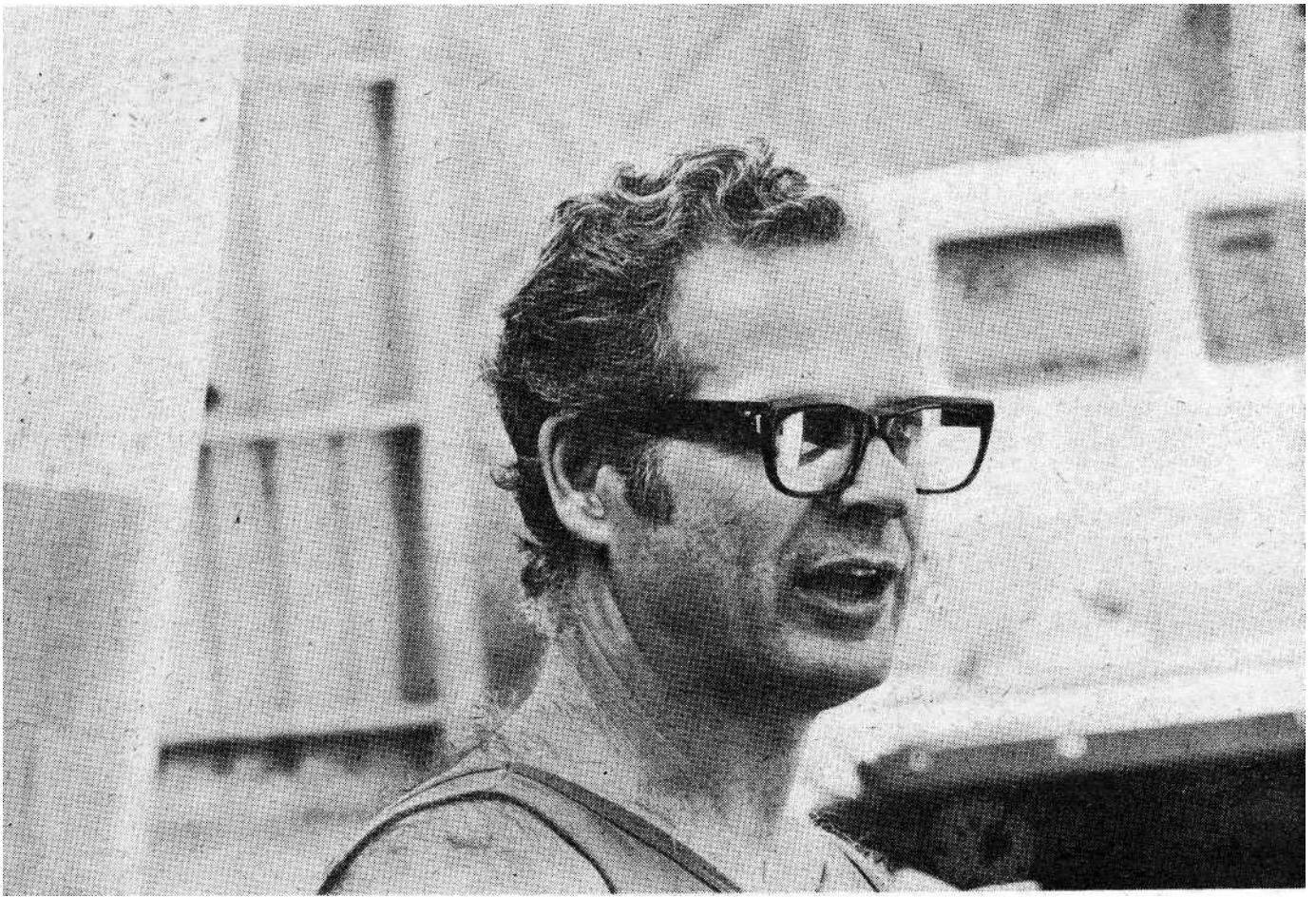
Daß man einige Jahre so gut wie gar nichts von ihm hörte, hatte persönliche Gründe. Vor sechs Jahren hatte er noch eine Big Band, die recht erfolgreich war, und er verdiente damals auch genügend Geld, um sich solch ein Orchester leisten zu können. Dann aber kam die Scheidung von seiner Frau Zepi Ann, die ihn so viel Geld kostete, daß er die Big Band auflösen mußte und praktisch vor dem Nichts stand. Der finanziellen Misere folgte eine psychische Depression. Er verlor den Glauben an sich selbst, ließ sich gehen und hatte nicht mehr die Kraft, wieder neu anzufangen. So geriet sein Name in Vergessenheit.

Als Fischer jetzt mit einer Gesangsgruppe, den Singers Unlimited, zu denen der schon von den Hi-Lo bekannte Gene Puerling gehört, nach Europa kam, machte er als Musiker

und Mensch wieder einen recht gesunden Eindruck. In einem Gespräch, das sich anschließend an eine Produktion des Südfunks mit Cläre Fischer als Solopianisten ergab, bestätigte sich das.

„Ich bin voller Pläne“, sagte er, „und nachdem ich die Musik zum neuen Album der Singers Unlimited, das wir gerade jetzt in Villingen produziert haben, und das unter dem Titel 'Sorta Blues' erscheinen wird, arrangieren durfte, hoffe ich, auch beim nächsten Projekt, einem Folksong-Album, wieder mitarbeiten zu können. Ich würde gerne öfter nach Europa kommen, nachdem die Reise jetzt so positiv für mich verlief.“

Cläre Fischer war zwar als Begleitpianist nach Europa gekommen, hatte dann aber dabei doch einen so guten Eindruck gemacht, daß man ihn auch als Solopianisten herausstellte. So konnte er neben einer Produktion beim Süddeutschen Rundfunk auch in Villingen bzw. Meersburg eine Platte als Solopianist und Organist einspie-



CLARE FISCHER

Foto: Ray Avery

len, die voraussichtlich im Sommer dieses Jahres erscheinen wird.

„Als ich mit den Singers Unlimited hierherkam“, erzählt Fischer, „wußte ich nicht, was mich erwartete. Ich war sehr überrascht, als man mir anbot, auch ein Soloalbum aufzunehmen. Und weiter war ich erstaunt darüber, daß man mir im Studio keinerlei Vorschriften machte, mir überhaupt nicht in mein Programm hineinredete. Das gibt es heute in den USA so gut wie nicht mehr.“

„Aber es gibt doch Ausnahmen. Ich denke da an Revelation Records, bei denen Sie doch einige Schallplatten mit Musik Ihrer Wahl, wie ich glaube, herausbringen konnten.“

„Ja, das stimmt. Und John William Hardy, der einst die Cover-Texte für mich schrieb und ein sehr guter Freund von mir wurde, ist heute Teilhaber dieser kleinen Firma. Sie ist wahrscheinlich eine der letzten in den USA, die keinen kommerziellen Druck auf die Musiker ausübt, deshalb aber auch eine arme Firma blieb. Ein Coleman Hawkins könnte jedenfalls heutzutage bei kaum einer amerikanischen Plattenfirma eine so wundervolle Aufnahme produzieren wie ‚Body and soul‘ aus dem Jahr 1939.“

„Ich glaube, ich habe auf einem Plattencover gelesen, daß Sie am liebsten mit anderen Musikern zusammenspielen. Das würde bedeuten, daß Sie sich nicht so gerne als Solopianist betätigen.“

„Nun, es sind zwei verschiedene Formen, ich mag beide, d. h. ich möchte nicht nur eines von beiden tun. Es trifft nicht zu, daß ich mich nicht gerne als Solist produziere, im Gegenteil, ich spiele gerne allein. Das ist aber eben nur eine Möglichkeit, Musik zu machen. Musiziert man mit anderen zusammen, ist das, was daraus entsteht, nicht mehr das Werk eines einzelnen, sondern das einer Gruppe. Wenn also ein Mitglied der Gruppe ausgetauscht wird, verändert sich auch die gesamte Musik, weil man von jedem einzelnen beeinflusst wird, auf jeden einzelnen eingeht.“

„Die ersten Platten, die Sie machten, nahmen Sie solo und in Triobesetzung auf, wenn ich nicht irre.“

„Die erste Platte — sie entstand 1962 und erschien unter dem Titel ‚First time out‘ — nahm ich mit der Gruppe auf, die ich zu jener Zeit hatte. Gary Peacock war am Baß und Gene Stone am Schlagzeug. Beim zweiten Album wollte der Produzent etwas anderes

haben, und ich nahm den Bassisten Al Stinson und den Schlagzeuger Colin Bailey dazu. In meiner festen Gruppe ersetzte der Bassist Bob West später Gary Peacock, der zunächst nach New York und dann nach Japan ging. Als Schlagzeuger kam schließlich Larry Bunker fest dazu. Zu einem Problem wurde bei Bob West aber dann seine Schwäche für Autorennen. Nach dreijähriger Zusammenarbeit mußte ich mich von ihm trennen, weil ich nur dann auf ihn zählen konnte, wenn keine Rennen wäre.“

„Auf Ihren Platten erscheint immer wieder der Name Gary Foster. Mögen Sie ihn besonders gerne?“

„Oh ja, er ist ein großartiger Saxophonist; er war in meinen kleinen und großen Besetzungen mit dabei.“

Als Altsaxophonist erinnert Gary Foster stark an Lee Konitz, was sich günstig auswirkte, da Cläre Fischer in Lennie Tristano Fußstapfen trat. In „Lennie's pennies“, einer Version der Fischer Big Band über das bekannte Tristano-Stück, spielte sogar Lee Konitz' langjähriger Partner Warne Marsh neben Gary Foster, der seinerseits Fischer sehr schätzt. „Cläre ist ein Mann“, so sagte er einmal, „der menschliche Wärme ausstrahlt und

dessen Loyalität allen gegenüber, die mit ihm arbeiten, sehr für ihn einnimmt. Seine Musikalität ist so umfassend, daß er gleichermaßen überzeugt, ob er sich auf klassischem Gebiet oder im Jazz produziert. Intellekt, Emotion und Intuition stehen bei ihm im rechten Verhältnis zueinander. So eigenständig er als Mensch ist, so profiliert ist -uch seine Musik."

Über die Big Bands, die er Anfang der 60er Jahre aufstellte, sagt Fischer: „Das erste Album, was ich mit einer großen Besetzung machte, ist ‚Extension‘. Es war jedoch keine Big Band im traditionellen Sinne, denn wir spielten ohne Trompete, der Blechsatz setzte sich vielmehr aus Frenchhorns, Posaunen und Tuba zusammen, dazu kamen acht Holzbläser — und auch das keine der üblichen Big Band-Saxophonsätze. Die Besetzung war meine Idee, aber die Leute standen gar nicht so sehr drauf. Sechs Jahre später machte ich dann wieder eine Big Band-Platte, aber diesmal in traditioneller Besetzung, also ... fünf Trompeten, vier Posaunen, sechs Saxophonen und Rhythmusgruppe. ‚Lennie’s Pennies‘ ist auf dem zweiten Album. Die meisten anderen Platten habe ich entweder mit kleinen Gruppen oder allein aufgenommen."

Cläre Fischer wurde am 22. November 1928 in Durand, Michigan, geboren. Der Name verrät schon seine deutsche Herkunft: „Mein Vater war gebürtiger Deutscher", erzählt er, „und ich habe in bleibender Erinnerung, daß er immer ‚Du, du liegst mir am Herzen‘ gesungen hat. Das geht mir noch heute nach. Im übrigen aber habe ich erst durch meine Deutschlandbesuche wieder deutsch sprechen gehört, und ich muß sagen, ich liebe diese Sprache. Neben Englisch wurde zunächst Spanisch zu meiner zweiten Sprache, nun hoffe ich, daß Deutsch zu meiner dritten wird."

„Wann kamen Sie erstmals mit dem Jazz in Berührung?"

„Ich spiele Jazz schon seit meinem 13. oder 14. Lebensjahr. Ich wuchs in den Straßen auf und lernte schon früh Kneipen kennen, in denen Musiker spielten. In einer sah ich einmal einen ganz alten Klavierspieler mit einer Zigarre im Mund, der auf einem fürchterlich schlechten Instrument im richtigen Honky-Tonk-Stil spielte. Ich habe das noch genau so im Ohr wie das, was ich später von Lennie Tristano hörte. Oder auch von Bela Bartók und Scriabin, denn ich habe ja Musik studiert, und da prägt sich vieles ein, was irgendwann einmal wieder zum Vorschein kommt. Bei mir gingen also Theorie und Praxis nebeneinander her. Meinen ersten professionellen Job hatte ich bereits als Zwölfjähriger, und ich erinnere mich noch gut,

wie ich in einem Nachtclub arbeitete. Ich spiele übrigens nicht nur Klavier, sondern auch Cello, etwas Klarinette, studierte Orgel — und zwar die richtige große Pfeifenorgel — und interessierte mich für alles, was sich so um mich herum tat."

„Haben Sie häufig im Jazz Saxophon gespielt? Auf der Big Band-Platte sind Sie ja als Altsaxophonist zu hören."

„Ich hatte immer nur wenig Gelegenheit, Altsaxophon zu spielen. Es war wohl mehr der Abwechslung halber. Aber als ich dann nur noch wenig Zeit hatte, nicht zuletzt durch die Big-Band-Arbeit, habe ich es fast ganz aufgegeben."

„Auf einer Platte sind Sie mit einem Blues herkömmlicher Art zu hören, ‚The blues reclaimed‘, ein anderes Stück nannten Sie ‚Meade Lux Lewis, I love you‘. Dabei haben Sie Blues auf Ihre Weise behandelt. Wie stehen Sie nun wirklich dem traditionellen Jazz gegenüber?"

„Nun, ich mag beides, das Traditionelle wie auch das Moderne, jedes auf seine Art. Als dieses Album im down beat besprochen wurde, hieß es, Cläre Fischer sei allgemein nur als Modernist bekannt, und niemand wisse, daß er den Blues spielen kann. Aber das liegt doch einfach daran, daß wir schließlich keine unbegrenzte Aufnahmemöglichkeit haben; wir können uns ja nicht einfach hinsetzen und sagen, so, jetzt werden wir der Welt einmal zeigen, was wir gerne tun möchten, hört mal her. Man kann ja nicht in ein Studio gehen und anfangen, Blues zu spielen, denn die Leute dort haben ganz bestimmte Vorstellungen von dem, was sie produzieren wollen. Es ist ja merkwürdig, daß im Ursprungsland des Jazz — und er ist wahrscheinlich der einzige in den USA entstandene Kulturbbeitrag — keine so positive Einstellung dazu vorhanden ist wie anderswo. Ich bin viel gereist und fand heraus, daß die Leute in Europa oder in Südamerika den Jazz wie eine Pflanze hegen und pflegen, so daß man als Musiker endlich den Nährboden findet, der es einem erlaubt, zu wachsen."

„Was hat Sie an der südamerikanischen Musik besonders gereizt, die volkstümlichen Melodien oder die Rhythmik?"

„Alles. Meine erste Reise führte mich zum Beispiel nach Mexiko, d. h. ich erlebte meine Flitterwochen in Mexico City. Ich traf dort viele Freunde, die mir die verschiedenen Arten der südamerikanischen Musik zu erklären suchten. Das interessierte mich alles sehr. Als ich dann 1964 nach Argentinien kam, war ich schon etwas besser vorbereitet und hörte eine Menge weiterer reizvoller Musik. Ich sammelte vieles davon und brachte es mit nach

Hause. Den Bossa Nova kannte ich dadurch schon lange, bevor er in den USA populär wurde. Ich weiß noch, daß ich zu jener Zeit eine Sieben-Mann-Gruppe hatte, mit der ich in Nachtclubs auftrat. Damals war der Twist Mode, und als wir Bossa Nova spielten, kamen wir damit überhaupt nicht an. Es war einfach der falsche Ort zur falschen Zeit. Später war es dann umgekehrt: hätte man statt Bossa Nova Twist gespielt, man wäre ausgebuht worden. Durch die ständige Weiterentwicklung des Jazz kommt es immer wieder dazu, daß die Leute einen gerade erst vergangenen Jazz-Stil als altmodisch bezeichnen und ihn nicht mehr hören wollen. Indem die Zeit einen Stil in die Vergangenheit rückt, ändert man seine Einstellung dazu. Doch sollte man Musik nie wie ein Souvenir oder etwas Antikes behandeln, darf nicht etwas darin sehen, das man loswerden möchte, sondern man sollte in dem jeweiligen Stil das erkennen, was tatsächlich in ihm steckt. Ich meine, wenn man sich Mozart mit Strawinsky-Ohren anhört, wird man enttäuscht sein, desgleichen, wenn man Bach erwartet und Schostakowitsch geboten wird. Man muß die Musik einfach so hören, wie sie ist, das heißt, man muß sich auf sie einstellen können, sonst wird man sie nie richtig erleben."

„Aber es gibt doch Verschmelzungsprozesse. Der Jazz war seit jeher ein klassisches Beispiel dafür."

„Natürlich, ich brauche da zum Beispiel nur 10 Jahre zurückzudenken, da drohte der kommerzielle Rock den Jazz an die Wand zu drücken. Heute scheint sich der Jazz weitgehend angeglichen zu haben, und es entstand eine Mischung aus Rock und Jazz. Das bedeutet aber, daß der Rock nun nicht mehr das ist, was er war, und daß sich auch der Jazz geändert hat. Es haben sich also zwei Medien miteinander verbunden. Auf diese Art eröffnen sich neue Wege. Ich halte das für gut und gesund. Etwas anderes ist es, wenn Außermusikalisches in die Musik eindringt. Wenn also die Musik dazu benutzt wird, einer politischen Bewegung zu dienen. Ende der 50er, Anfang der 60er Jahre haben sich auf diese Weise die verschiedenen Ausdrucksformen des Jazz auseinander entwickelt, statt sich zu vereinen. Und ich glaube nicht, daß das sehr gesund ist."

Cläre Fischer ist der lebendige Beweis für einen gesunden Verschmelzungsprozeß. Er hat die verschiedensten musikalischen Einflüsse in sich aufgenommen, verarbeitet und als eine neue musikalische Einheit wiedergegeben. Und das in einer ganz individuellen, zeitgemäßen musikalischen Aussage. Dieter Zimmerle

European Hot Jazz and Dixie All Stars unterwegs

Unter der mitreißenden Expressivität hat sich seine Klarinette längst durchgebogen. Auf dem Tenor- und dem Altsaxophon phantasiert er im Stil eines Coleman Hawkins — doch mit eigenem Tonvolumen, Sonorität und federnder Rasanz. Kaum einer kann Duke Ellingtons Ballade von der „Sophisticated Lady“ mit ihren extremen Tonartwechseln im Mittelteil mit solch gefühlvoller, nie in Sentimentalität abgleitender Gestaltungskraft blasen wie Benny Waters, der 73jährige Veteran aus Brighton in den USA. Er spielt ganz einfach „hot“, hat einen, soliden Rhythmus und versteht es in verblüffender Weise, Chorusse aufzubauen und weiterzuentwickeln. Zudem ist Waters ein „high note“-Spieler par excellence mit einer „unheimlichen Puste“.

Benny Waters' solistische Bravourstücke kamen dank der sparsamen und kongenialen Begleitung von Bob Barton am Piano sowie Trevor Richards am Schlagzeug besonders gut zur Geltung. Seine stilistische Freiheit und Vielseitigkeit bewies Bob Barton, der Waters in der „Sophisticated Lady“ mit jenem impressionistischen Spiel begleitete, das dem Komponisten zu eigen war, der in anderen Stücken ein aber auch rollendes Boogie-Piano hämmerte.

Trevor Richards spielt mit so typisch britischem Understatement und unauffällig im Hintergrund, daß seine enorme Stil- und Temposicherheit, seine Fähigkeit, nahtlos Tempi zu wechseln, allzu leicht übersehen wird. Er ist gewiß einer der geschmackvollsten und swingendsten D'ummers auf der europäischen Szene. Ungeheuer intensiv bläst der Klarinetist und Saxophonist John Deffrey. Der Sound des Trios, das vor dem Einstieg von Benny Waters unter anderem Bechets „Egyptian Fantasy“ und mit einer viel beklatschten Schau den „Tiger Rag“ intonierte, steht trotz kammermusikalischer Besetzung dem größerer Ensembles nicht n'ach.

Der kleine, quicklebencüge, schwarze Clown mit seinen vier Instrumenten wie auch das Entertainment-Trio aus London erinnerten daran, daß die Musik der Jahrhundertwende in den Vergnügungsvierteln von New Orleans sowie der „Roaring Twenties“ an der South-Side von Chicago Vergnü-

gungs- und Unterhaltungsfunktion wahrzunehmen hatte.

Offensichtlich Spaß bereitete sein Musizieren auch dem „Jazz Band Ball Orchestra“ aus Krakau. Die sechs Musiker (Zdzislaw Gogulski, Schlagzeug; Jan Boba, Piano; Teofil Lisiecki, Baß; Rafal Zydron, Klarinette; Andrzej Czechowski, Posaune, und Jan Kudik, Trompete) haben sich dem Dixieland verschrieben, jener weißen Abart des New Orleans Jazz, die weniger mit geschmierten „Blue Notes“ als mit sauberen Tönen intoniert.

Strahlend hell und kräftig in den höchsten Lagen war besonders das Trompetenspiel des Bandleaders Jan Kudik, satt und voll die Posaune, eigenwillig und verschnörkelt das Spiel am Piano. Das Klavier gab im Zusammenspiel mit dem Baß der Musik der Band ein ganz besonders reizvolles rhythmisches Grundmuster. Ein zu hartes und zu lautes Spiel des Schlagzeugers wurde glücklicherweise durch die „modern“ angehauchten Tutti der Bläser überdeckt. Nach Louis Armstrongs „King of Zulus“ gefiel die verjazzte Version eines polnischen Volksliedes am besten.

Den vollen und von Kraft strotzenden Sound des „Jazz Band Ball Orchestras“ aus Krakau hat die Berliner „White Eagle New Orleans Jazz“ Band nicht erreicht. Das mag daran liegen, daß der Trompeter Rainer Lösch weit zurückhaltender und weicher blies. Zudem in den „high notes“ nicht sicher, vermied er geschickt die höchsten — damit aber auch die expressivsten Lagen. Geschmeidig, aber ein wenig zu glatt, blies-Bandleader Peter Müller auf der Klarinette. Hohe Piepser, die wie zum Gag aufgesetzt schienen, waren das Resultat eines frisch eingesetzten und streikenden Blattes. Satchmos „High Society“ wurde für die Klarinette umfunktionierte, Gershwins „Tea for Two“ fing nach einer fast barmusikmäßigen Einleitung doch noch zu swingen an.

Alle Bands bewiesen, daß sie sich von den Kopien alter Meister frei gemacht haben. Sie entdeckten eine Musik, die, technisch und stilistisch unerwartet anspruchsvoll, während ihrer ersten Blüte schon um die Jahrhundertwende gespielt wurde, aber bis heute ungebrochen weiterlebt.

Das Publikum wußte dies zu würdigen. Es war keineswegs im Neu-Sentimentalen verhaftet. Clevere junge Männer saßen neben Alt-Fans, modische Damen neben Girls in Jeans. Keine „große Familie“ — aber die Atmosphäre war relaxed. Rund 600 Besucher feierten in Mainz die „European Hot-Jazz und Dixie-All-Stars“, die sich zum Finale zusam-

mengefunden hatten. Niemand nahm Anstoß daran, daß die Jam-Session teilweise in satte Blasmusik und sinnlose Hochtontrompeterei ausuferte. Zum Schluß fanden sie sich bei Ellingtons „C-Jam Blues“ sowie bei Hanleys „Back Home Again in Indiana“, einer der beliebtesten Jam-Session-Nummern des Swing, zusammen: die Musiker und das Publikum.

Klaus Mumpfer

Die Grazer Neighbours im Freiburger Jazzclub Roter Punkt

Immer noch* ist der Einfluß John Coltranes im Jazz unserer Zeit allgegenwärtig. Doch während der New Jazz den rauchig heißen „Trane“-Sound ästhetisiert, bewiesen die „Neighbours“ von der Jazzakademie Graz wieder einmal, daß man auch dann heutigen Jazz machen kann, wenn man die Dreh- und Angelpunkte direkt zu Coltrane zurückverlagert und von dort aus einen eigenen Strukturplan entwickelt.

Ein Quartett mit denkbaren Freiheiten und einer Fülle orientierungsreicher Binnenstrukturen, mit saftigen perkussiven Kanonaden, die nie ohne Kontrolle und delikates Fingerspitzengefühl die Rampe passieren. Der Frankfurter Tenorsaxophonist Christof Lauer zeichnete hier die Spuren des coltranesken Pathos nach, er vertrat das Aufbegehren, nach längeren Anläufen die explosiven Endpunkte in Free, während Dieter Glawischnig am Klavier mit kräftigem Anschlag von seinem perkussiven Stil ausgehend immer wieder klare Struktureinheiten herstellte. Besondere Intensität und Intimität, wenn sich das Klavier und Ewald Oberleitners trockener, mit Bedacht swingender Baß zu Duopassagen zusammenfanden. Echo und Anreiz schließlich war das Drivewunder John Praininger am Schlagzeug, saftige Kanonade, Fingerspitzengefühl, bei ihm gehört die Paradoxe zur musikalischen Mentalität, ein Platzen vor Glück und nervige Feinarbeit. Faszinierend die permanente Doppelbödigkeit eines Dafür und Dawider. Die eine Hand des Drummers ist das in Rhythmus umgesetzte Echo seiner Mitspieler, die andere Hand aber hat zugleich das Konträre im Sinn, schafft Gegenbewegungen und damit Impulse. Viel Beifall für diese Gruppe, die so konsequent alle billigen Auswege des Reißerischen verschmäht.

Klaus Robert Bachmann

Globe Unity Orchestra und das New Jazz Meeting Baden-Baden

Nichts ist exakt wiederholbar, weil die Zeit immer eine andere ist. Nie wieder wird der Schrecken den Verängstigten und Verärgerten auf genau dieselbe Weise über die Gänsehaut rieseln wie damals im Jahre „des Unheils“ 1965 in Donaueschingen und Berlin, als nicht wenige Jazzfreunde beim Hören des eben gegründeten Globe-Unity-Orchestras das Ende aller Ordnung, die Heraufkunft des Jazz-Guerillas kommen sahen. Die Zeit hat das Orchestra verändert, auch personell ist es teilweise umbesetzt. 1965, beim ersten Free-Jazztreffen in den Südwestfunkstudios Baden-Baden war es zugleich auch das erstmal, daß sich Europäer zu einer Free-Jazz-Bigband zusammenfanden, ein wahrhaft novellistisches Ereignis mit dem Funkenschlag des Unerhörten, „Unerlaubten“, orchestraler, kollektiver Free als spezifisch europäische Jazzsprache auf dem gesellschaftlichen Hintergrund der noch unerschwelligen Individualismuskrisis, des aufkeimenden Gruppenfeelings und einem Unbehagen der jungen Generation, das dann in der Studentenrevolte zum Ausbruch kam.

Globe Unity anno 75 versteht sich freilich immer noch auf Mittel und Wege, den einzelnen Musiker aus der Isolation zu befreien, im Orchester etwas gemeinsam zu tun ohne Gleichschaltung. Wie der New- und Rock-Jazz dieser 70er Jahre wühlt auch diese Bigband tüchtig im Fundus aller Musikformen, die Fortentwicklung des Free ist ebenfalls eklektisch auf kreative Art und ist dabei gewiß nicht völlig frei von einigen parasitären Momenten. In seiner illustren Besetzung kann dieses Orchester als Barometer für den Stand zeitgenössischer Improvisationsmusik begriffen werden, hier gibt ein Peter Brötzmann den Dingen noch immer eine ekstatisch dramatische Wendung, hier zeigt der englische Saxophonist Evan Parker seine unmodische Art, Sopransax zu spielen mit diffizilen Überblas- und Zirkp-techniken und Baßklarinettist Michel Pilz sowie die Saxophonisten Gerd Dudek und Rüdiger Carl sind zu den abenteuerlichsten Farbmischungen fähig. Straffer Trompetensatz, Manfred Schoof, Kenny Wheeler und der Italiener Enrico Rava als Gast, unkon-



ENRICO RAVA

ventionelle Rhythmusformen, emanzipierte Geräuschverästelungen von Bassist Buschi Niebergall, von Peter Kowald, Baß und Tuba, und dem Schlagzeuger Paul Lovens mit verschwenderischer Perkussion bis hin zum singenden Sägeblatt. Ein Trio ganz unterschiedlicher Stimmen der Posaunensatz: Günter Christmann mit dem typischen, ruppigen Brasc-Sound des Free, Paul Rutherford mit warmen, flüssigen Bekundungen, oberstimmengewandt, verschmitzt mit dem Mundstück prustend, während Albert Mangelsdorff einige Soli spielte, die allen den Atem verschlugen und zugleich zum üppigen Lachen reizten, verteilte Übersichtungen, Gurren und Schönklang, selbstironisches Infragestellen der populären Trombird-Formeln, eine Doppelbödigkeit von Virtuosität und einem Füllhorn verfremdeter Geräusche, wie sie selbst der hochgelobte Vinko Globokar nur im Ansatz erreicht.

Formal und kompositorisch hat sich das Globe-Unity-Orchestra wohl zu einem Umschlagplatz unseres musikalischen Jahrhunderts gemausert. Extreme prallen aufeinander. Da gibt's eine totale Free-Jazzimprovisation „aus dem Stand“. Und da ist „Ruby“, eine liedhafte Ballade zum Mitsingen von Thelonious Monk, in der Orchestergast Anthony Braxton behaglich schöngestert und klassische Altsaxophonkultur von Johnny Hodges bis Lee Konitz aufblühen läßt. Mit dem Neuen wird zugleich auch immer wieder das Restaurative gestreift, so in einer Marschparaphrase von Braxton oder wenn Alexander

von Schlippenbach, Spiritus rector des Orchesters, seine Kompositionen „The Forge“ und „Kunstmusik II“ durchprobt, in denen Akzente beschworen werden, die der expressionistischen Phase von Strawinski nicht unähnlich sind. Überhaupt hängt immer wieder ein ziemlich dicker Rauch von moderner E-Musik in der Orchesterluft, Choralhaftes, Hymnisches, gravitatische Bläserblöcke als Ecksätze für freie Improvisationsteile. Eine oft schroffe Verneinung des Kahtablen, Hedonistischen, wie es der elektronisch getränkte New- und Rock-Jazz predigt, die Herausforderung der Free-Music kennt weniger Glück und wenn doch, dann ein strenges, eines, das sich dem Zuhörer nicht so ohne weiteres an den Hals wirft. Weil das Orchester aber ein Umschlagplatz ist, trifft sich dort alles. Auch der bunte, alte Ohrwurm fehlt nicht, Enrico Ravas „Maranao“, wonnige Melodiesüffigkeit und latein-amerikanische Rhythmik und Peter Kowalds „Jahrmarkt“ schließlich stellt so ziemlich alles auf den Kopf und bringt paradox so ziemlich alles unter einen Hut. Zersplitterung der Concerto-grosso-Form, eine übers ganze Studio verstreute Zersiedelung von Gruppen und Solisten, Free-Jazz, E-Musik, Charlie Parker wallt auf, ein deutsches Trio schwankt hoffenselig über die Kirmes, Pianist Schlippenbach orgelt kräftig auf der Handharmonika, Peter Brötzmann bläst eine heiß und schräg angeheiterte Kirchweih-Klarinette, Kowalds Tuba brummt. Musiktheater, Scherz gewiß — und eine tüchtige Portion List.

Denn während sich die blanke Satire hier nur an Eingeweihte wenden würde, hängt man die bürgerlichen Gebrauchsgüter lieber an die große Glocke, um so, mit vertrauten Mitteln, einen Köder auszuwerfen. Ein ironisches Vorspiel zu einer Hauptaktion, in der ein größeres Publikum mit moderner Improvisationsmusik bekannt gemacht werden soll.

Klaus Robert Bachmann

Imre Köszegi und die Jazz-Szene in Ungarn

Imre Köszegi ist einer der bekanntesten ungarischen Jazzmusiker, der im Lauf der letzten Jahre mit Gabor Szabo, Attila Zoller, Hans Koller, Fritz Pauer, Manfred Schoof, Don Menza, Carmelt Jones, Leo Wright, Hans Rettenbacher, Joachim Kühn und Jiri Stivin spielte, zudem längere Zeit als Schlagzeuger der Aladar Pege Gruppe tätig war. Heute hat Köszegi eine eigene Gruppe, die Köszegi Rhythm and Brass, die auch schon in Deutschland gastierte. Die Formation besteht neben Köszegi aus Karoly Neumayer, Trompete, Tom Grünwald, Tenor- und Sopransaxophon, Gyula Babos, Gitarre, sowie den beiden Congaspielern und Percussionisten Istvan Dely und Laszlo Dely.
(Es kann mit der Imre Köszegi Rhythm & Brass Gruppe Kontakt aufgenommen werden über folgende Anschrift: Ulrich BalB, 4904 Enger, Weidestraße 5.)

„Die Jazz-Szene in Ungarn scheint nicht solche vielfältigen Möglichkeiten zu bieten wie etwa die in westeuropäischen Ländern. Wie beurteilen Sie die einheimische Szene, Imre Köszegi?“

„In Ungarn ist der Kreis der Musiker und Clubs nicht groß, und Schallplattenaufnahmen sind selten. Aber die Ausbildungsmöglichkeiten junger Musiker entsprechen etwa denen im übrigen Europa. Auch hier beginnt man im Kindesalter mit einer klassischen Musikausbildung. Seit sieben Jahren jedoch haben Jazzinteressierte Gelegenheit, das Jazz-Konservatorium in Budapest zu besuchen. Es ist allerdings das einzige dieser Art in Ungarn. Das Studium dauert drei Jahre, und vor dem 14. Lebensjahr wird man nicht in dem Konservatorium aufgenommen. Hat man diese Jazzausbildung beendet, dann heißt es, die eigene musikalische Entwicklung auf dem Jazzgebiet selbst voranzutreiben. Die Beschäftigung mit dem Jazz, das Beherrschenerlernen des Instrumentes etc. führen dazu, daß man eines Tages erkennt, daß der Jazz nicht nur eine Musikrichtung ist, sondern auch eine Philosophie, eine Art zu leben.“

„Wie viele Jazzgruppen gibt es heute in Ungarn?“

„Zwanzig bis dreißig, davon sind fünf bis acht Gruppen Halbprofis, der Rest

sind reine Amateure. Auffallend ist es, daß sehr viele Musiker in Ungarn hauptberuflich Ärzte sind.“

„Welche Stilrichtung wird heute im ungarischen Jazz bevorzugt?“

„Der Rundfunk sendet natürlich lieber Dixieland als Free Jazz! Bei den Musikern werden meistens die Stilrichtungen bevorzugt, die gerade in Mode sind.“ Daher spielt der Großteil gegenwärtig Jazz-Rock. Die ungarischen Gruppen orientieren sich stark an der Musik des Westens.“

„Wie steht es mit dem Einfluß der heimatischen Folklore auf den Jazz?“

„Jedermann erwartet von unserer Jazzmusik, daß sie Einflüsse der ungarischen Folklore aufweist. Aber es verhält sich so, daß es kaum Musiker gibt, die folkloristische Elemente im Jazz verwenden. Entweder wird reiner Jazz oder richtige Folklore gespielt. Wir beziehen heute sehr viel lieber fernöstliche, vor allem indische Elemente in unsere Jazzmusik mit ein.“

„Sind die Jazzclubs in Ungarn vergleichbar mit denen in der BRD, die zumeist auf Privativinitiative beruhen?“

„Nein, die Clubs in Ungarn entspringen nicht aus einer Privativinitiative heraus. Hier in Budapest gibt es vier oder fünf Clubs, die einmal in der Woche geöffnet sind, jeder an einem anderen Tag, so daß man hier ein paar Mal in der Woche Jazz hören kann. Es gibt nur einen Club, der das ganze Jahr über geöffnet hat. Die, die nur einen Tag in der Woche ein Programm haben, verfügen nicht über eigene Räume, sie benutzen geeignete Schulzimmer oder einen Mehrzweckraum, in dem alle möglichen Vereine zusammenkommen. Clubs mit gemütlicher Atmosphäre, die so einladend sind, daß man gerne länger verweilt, gibt es leider nicht. Ich muß auch erwähnen, daß die Veranstaltungen hier nur bis 21.30 Uhr dauern, dann ist Feierabend. Ich schätze, daß in ganz Ungarn nicht mehr als 15 Clubs in dieser Art zu finden sind.“

„Es gibt doch in Ungarn nur eine Schallplattenfirma. Wie stellt sie sich zum Jazz?“

„Sie produziert vorwiegend Rock und Beat. Es gibt zudem noch einige Jazz-Anthologien, Platten, auf denen jede Gruppe mit einem Stück vertreten ist. Als Musiker und Bandleader hat man natürlich den Wunsch, eine ganze Schallplatte einspielen zu können. Ich selbst konnte als Schlagzeuger schon bei einigen Platten mitmachen, aber eine solche Gelegenheit bekamen bisher nur wenige. Es gibt in Ungarn nur fünf Jazzgruppen, die eigene Schallplatten aufnehmen konnten.“

„Welche Honorare bekommen da Jazzmusiker im Vergleich zu anderen?“

„Die Bezahlung erfolgt nach genau festgelegten Kategorien, wobei auch der Grad an Popularität eine Rolle spielt. Es gibt ein einmaliges Honorar, die tatsächliche Verkaufszahl wird dann nicht mehr berücksichtigt, das Honorar ist also das gleiche für eine Platte, die nur in 50 oder in 50000 Exemplaren abgesetzt wird.“

„Sie und vor allem Ihr Kollege Aladar Pege waren schon oft im Ausland zu hören. Gibt es keine Schwierigkeiten, eine Ausreisegenehmigung zu erhalten?“

„Wenn man einen Vertrag mit einem Veranstalter in Westeuropa abschließen kann, wird dieser zu unserer staatlichen Musikbehörde, der Interconcert geschickt, und sie ermöglicht dann die Auslandsgastspiele, kümmert sich um die formellen Angelegenheiten wie Visa usw.“

„Wie viele Festivals gibt es jährlich in Ungarn?“

„Drei im Jahr. Sie werden vom Rundfunk organisiert und produziert. Einmal im Jahr kommt vielleicht eine Jazzgröße aus Westeuropa oder Amerika zu einem Konzert nach Budapest.“

„Aladar Pege war doch wohl der erste Musiker Ungarns, dem man auch schon früh in Westeuropa große Beachtung schenkte?“

„Ja, und ich habe schon damals mit ihm gespielt, da war ich gerade 20 Jahre alt. 1965 haben wir eine ganze Reihe von Konzerten in Deutschland gegeben und konnten dabei immer Jazz spielen. In Budapest war das leider nicht möglich. Wir hatten z. B. ein Engagement in einem Budapester Hotel, wo man von uns selbstverständlich erwartete, daß wir Tanzmusik bieten. Als wir trotzdem immer wieder Jazz ins Programm mischten, war der Erfolg, daß Gäste wegliefen und wir deshalb Ärger bekamen.“

„Sie, Imre Köszegi, gastierten zweimal beim Ost-West-Festival in Nürnberg, 1972 und 1974, und traten im letzten Jahr das erste Mal mit eigener Gruppe beim Jazz Forum in Enger auf. Können Sie jetzt von der Musik, die Sie mit Ihrer Gruppe, der Köszegi Rhythm & Brass, machen, leben?“

„Nein. In Ungarn und auch in ganz Osteuropa gibt es nicht so viele Clubs und Konzertmöglichkeiten, daß man mit einer festen Besetzung so oft spielen könnte. Und als ein relativ unbekannter, osteuropäischer Musiker hat man es sehr schwer, in Westeuropa Jobs zu finden. Ich bestreite meine Existenz zwar ausschließlich von der

Musik, kann das aber nur aufgrund von Studioproduktionen für Rundfunk oder Schallplatten. Ebenso verdiene ich einiges durch meine Kompositionen dazu. Die meisten Musiker haben es allerdings schwieriger, sie müssen

noch einen anderen Beruf ausüben, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen."

„Was sind Ihre Wünsche für die nahe Zukunft?"

„Ich möchte mit meiner Gruppe gerne

Konzerte im Westen geben. Im Februar werden wir auf eine fünfwöchige Tournee gehen, die uns in die BRD und in einige Nachbarländer führen wird, ich hoffe, daß unsere Musik dort viele Freunde findet." Ulrich Balß

IMRE KÖSZEGI



Ein New Jazz Kollektiv: Summit 2

Seit einigen Jahren bereits — und immer noch ohne Nachahmung — gehört das Seminar für Jazz unter Leitung des Münchner Dozenten Joe Vierä zum Studienangebot der Hochschule für Musik und Theater in Hannover. Erster Erfolg konstanter Arbeit war der Big Band beschieden, die mit Beginn des Seminars zusammengestellt wurde und seither einige beachtliche Konzerte bestritten hat. Inzwischen haben sich aus ihren Mitgliedern mehrere kleine Gruppen herauskristallisiert, die — teilweise in Zusammenarbeit mit den Dozenten, zu denen auch der Posaunist Ed Kroger und der Schlagzeuger Heinrich Hock gehören — ihren eigenen Weg zu einer individuellen Aussage im Bereich des New Jazz suchen. Zu ihnen gehört auch die im April 1974 gegründete Gruppe „Summit“. Das Sextett besteht aus dem Schlagzeuger Hans Clauss, dem Bassisten Manfred Sauga, dem Gitarristen Matthias Weise, dem Saxophonisten Otto Jansen, dem Trompeter Bernhard Mergner und — last not least — der Vokalistin Eileen Kurzbein, die für den bereits typischen Sound der Gruppe in besonderem Maße verantwortlich ist. Nicht die Soloimprovisation ist es, die bei „Summit“ im Vordergrund steht. Man bemüht sich in erster Linie vielmehr, wie es oft irt Free Jazz der Fall ist, um eine Form der Kollektivimprovisation, die alle Musiker gleichberechtigt einbezieht. Nun ist allerdings die Musik der Formation mit dem Begriff Free Jazz unzulänglich, ja falsch beschrieben. Es gibt viel Arrangiertes, festumrissene Themen, zum Teil von anderen Komponisten übernommen, zum Teil mit beachtlichem Talent selbst komponiert, auch Improvisationen, die — ganz konventionell — über festgelegte Harmoniestrukturen laufen. Hier offenbart sich das Konzept der Gruppe: Ihr Ziel liegt nicht in der Ausrichtung auf eine hochspezialisierte Form, sondern in der Synthese verschiedener Stile, aus der sich Neues organisch entwickelt. So

liegt die Stärke von „Summit“ logischerweise im kollektiven Spiel, das die kultivierte, feine Stimme von Eileen Kurzbein ebenso selbstverständlich integriert, wie es Rock-Sounds der Gitarre, Funky-Phrasen des Basses und freie Chorusse von Trompete und Saxophon verbindet. Besonderer Tip: Man achte auf den Schlagzeuger. Summit wird vom 1. bis 10. April auf eine Tournee durch Süddeutschland gehen. Hier noch die Kontaktadresse:

Eileen Kurzbein, 33 Braunschweig.
Gerstäckerstr. 12, Tel. 05 31 / 7 72 43.

Axel Prasuhn

spielt in den Balladen, zupackend, rhythmisch und harmonisch farbig in den schnellen Tempi; ein Pianist, der die Einflüsse von James P. Johnson über Art Tatum bis zu Thelonious Monk zu einem persönlichen, lebendigen Stil verarbeitet hat. Michel Gaudry, ein vielbeschäftigter Bassist in den Pariser Jazzclubs der fünfziger Jahre, produzierte mächtig schwingende Linien und eine ganze Reihe von spannungsgeladenen Solobeiträgen. Man kann nur erahnen, was es für die Mitglieder der Swing Machine bedeutet, vom besten Rhythmusdrummer der Welt unterstützt zu werden; komisch war es jedenfalls, diesem

dürren Männlein zuzuschauen, wie es mit versteinertem Gesicht dasaß, als betrachte es den langweiligsten Fernseh-Krimi, dabei seinen unglaublich pulsierenden Rhythmus produzierte und die gewaltigsten Bomben setzte. Swing Machine ist vielleicht eine der wenigen Gruppen, deren Name die Spielweise der Gruppe richtig umschreibt; sie ist mehr als ein bloßes Quartett, das Jazz spielt. Swing Machine lebt den Jazz in allen seinen Ausdrucksformen und vermag seine Spielfreude auch auf das Publikum zu übertragen).
Peter Schwalm

•Mit freundlicher Genehmigung der National-Zeitung Basel

The Swing Machine im Lörracher Jazztone

Sie spielten vor einer Breitwand-Reproduktion der Ellington-Band vorwiegend Ellington-Classics: ex-Ellington-Sideman Sam Woodyard am Schlagzeug, Michel Gaudry, Baß, Pianist Raymond Fol, der seinen Duke glänzend beherrscht, und Tenorist Gerard Badini im grotesk aufgeblähten Gonsalves-Stil.

Auf diese Oberflächlichkeiten allerdings beschränkt sich der Einfluß Ellingtons auf die Musik der Swing Machine. Die Gruppe bildet gleichsam den ruhenden Pol zwischen den Bands der konservativ-traditionellen Richtung und der französischen Avantgarde. „Jump-Jazz“ dürfte den Sound der Swing Machine am besten umschreiben, der vorwiegend von den beiden „Motoren“ Badini und Woodyard bestimmt wird. Mit ihren unglaublich differenzierten, dynamischen Mitteln vermochte die Formation Klangbilder zu vermitteln, die von der Combo bis zum Bigband-Klangpegel reichten. Bei Badini etwa reichte das Spektrum von zart hingehauchten Gonsalvismen bis hin zum gigantischen Sound texanischer Tenoristen, ein Effekt, als würde man ein brennendes Streichholz in eine Zündholzschachtel; Woodyard steigerte sich vom milden Hi-Hat-Rauschen bis zum donnernden Big Band drumming. Dank Badinis knallhartem und voluminösem Ton konnte es sich die Gruppe auch leisten, auf Themen zurückzugreifen, die üblicherweise nur von einer Bläsergruppe effektiv genug vorgebracht werden können: „Mellow Tone“, „Stomp, lool; and listen“. In Raymond Fol verfügt Swing Machine über einen der vielseitigsten europäischen Vertreter des klassisch-modernen Jazzpianos: sensibel und ver-

SAM WOODYARD

Foto: Dieter A. Brunow



JAZZNEWS

Pepper Adams hat zusammen mit Roland Hanna, George Mraz und Mel Lewis eine Platte unter dem Titel „Emphemera“ aufgenommen, die von der Plattenfirma Zim Records (P. O. Box 158, Jericho, New York 11 753, USA) vorgelegt wurde.

Cannonball Adderley hat kurz vor seinem Tod unter dem Titel „Big Man“ ein Musikspiel über die legendäre Figur des John Henry geschrieben, das von Fantasy Records auf einem Doppelalbum mit Joe Williams in der Titelrolle veröffentlicht wurde. „Big Man“ wird mit Joe Williams derzeit an verschiedenen Colleges in Texas aufgeführt und soll im Sommer am Broadway gezeigt werden.

Monty Alexander wird vom 25. April bis Ende Mai wieder in Europa sein. Und zwar wird der Pianist ein längeres Gastspiel im Ronnie Scott Club in London geben sowie Platten aufnehmen.

Bazillus, eine schweizer Organisation, eröffnete kürzlich in Zürich ein Musikerzentrum gleichen Namens, das Musikern aus den Sparten Jazz, Pop, Folk, E-Musik und Avantgarde als Treffpunkt dienen soll. Die Räume des Zentrums stehen Mitgliedern für Workshops, Konzerte und Proben zur Verfügung. Das Bazillus-Musikerzentrum hat die Kontaktadresse: Albisrieder Platz 6, CH-8004 Zürich, Tel. 54 31 22.

Hans Jürgen Bock, erfolgreicher Pianist und Leiter der in Stuttgart beheimateten Ragtime Specht Groove, erhielt den Auftrag, an der Staatlichen Hochschule für Musik in Stuttgart zwei Kurse über Jazz-Klavier-Spielpraxis und über Jazz-Arrangement zu leiten. Die Kurse haben großen Anklang gefunden und sollen im nächsten Semester nach Möglichkeit noch erweitert werden. Die Ragtime Specht Groove hat kürzlich für Intercord wieder Plattenaufnahmen gemacht, bei denen auch der Zigeunergitarrist Bobby Falta mitwirkte. Dadurch wurde das musikalische Gewicht der Gruppe in logischer Entwicklung vom Ragtime spürbar zum Swing-Spielideal hin verlagert. Die Platte soll im Februar erscheinen.

Francy Boiand wird in naher Zukunft wieder eine 24-Mann-Big-Band aufstellen, für die Gigi Campi das Management übernehmen wird.

Joe Bushhin spielte kürzlich mit Chuck Wayne, Gitarre, Milt Hinton, Baß, und Jo Jones, Schlagzeug, in Michael's Pub in New York.

Catch Up hat sich jüngst von dem Schlagzeuger Charly Antolini getrennt und besteht jetzt in der Besetzung: Max Greger jun. und Rudi Wilfer, Keyboards, Milan Pilar, Baß, und Michael Dennert, Schlagzeug. Catch Up II, wie sich die Formation jetzt nennt, wird im Februar in München für eine weitere Platte Aufnahmen machen, zu denen noch Bläser hinzugezogen werden sollen. Catch Up II hat die Kontaktadresse: Milan Pilar, 8 München 70, Klinglerstr. 27.

Wallace Davenport und das Trevor Richards Trio planen nach ihrem großen Erfolg beim Nancy Jazz Festival 1975 für Mitte Juni eine Tournee durch Deutschland, bei der noch Gene „Mighty Flea“ Connors, Posaune, und Benny Waters, Klarinette, Saxophone, als Gastsolisten mitreisen werden. Die Tournee wird durchgeführt von Dieter Nentwig, 6050 Offenbach, Austr. 43, Tel. 81 46 47.

Gunter Hampel wird seine Galaxie Dream Band ab sofort wieder selbst vertreten. Seine Kontaktadresse ist: Birth Records, 34 Göttingen, Philipp-Reis-Str. 10, Tel. 0551/31871. Hampel hält sich, im Januar in New York auf, macht im Februar Fernsehaufnahmen für Elf V₂ und als Solist Plattenaufnahmen für BASF/MPS. Vom 10.5. bis 10. 7. wird er als Solist auf eine Lateinamerikatournee gehen, die vom Goethe-Institut organisiert wird. Jetzt erschienen zwei weitere Platten auf Hampels Birth Etikett, und zwar „The Cosmic Dancer“ mit Jeanne Lee, Perry Robinson und Steve McCall und „Enfant Terrible“ mit Anthony Braxton, Jeanne Lee, Perry Robinson, Mark Whitecage, Thomas Keyserling, Jack Gregg und Martin Bues.

Lionel **Hampton** äußerte sich während eines Gastspiels mit seiner Band in Buddy's Place in New York sehr begeistert über seine jüngste Europatournee. Er sagte: „Es ist phantastisch, wie sehr die Leute in Europa unsere Musik lieben. Sie kommen von weit her gereist, um uns zu hören, und man zollt uns überall den Respekt, den man sonst nur berühmten klassischen Konzertkünstlern entgegenbringt. Die Europäer beschäftigen sich ernsthaft mit dem Jazz, sie schreiben wissenschaftliche Bücher darüber, sie lehren ihn in der Schule, sie haben Clubs, die eigene Mitteilungsblätter herausgeben, und ich habe niemanden getroffen, der nicht über jede Jazzplatte, die jemals gemacht wurde, Bescheid wußte. Sie haben auch viele Musiker, die unsere

Musik spielen. Aber aus welchem Grund auch immer, sie wissen nicht, wie man improvisiert. Und die Improvisation ist doch die Basis dieser Musik. Sie haben viele Platten angehört und können die Soli wunderbar imitieren, Note für Note, aber sie scheinen nicht fähig zu sein, das aus sich heraus zu beherrschen. Darin sind ihnen die Amerikaner immer noch haushoch überlegen.“

Peter Herbolzheimer geht im Januar mit einer All Star Big Band auf Tournee, die sich aus folgenden Musikern zusammensetzen wird: Rick Kiefer, Ron Simmonds, Ack van Rooyen, Art Farmer, Derek Watkins, Trompete, Slide Hampton, Jiggs Whigham, Albert Mangelsdorff, Otto Bredel, Posaunen, Herb Gelter, Johnny Griffin, Wilton Gaynair, James Towsey, Ferdinand Povel, Saxophone, Wolfgang Dauner, Keyboards, v Volker Kriegel, Gitarre, Wolfgang Schlüter, Vibraphon, Niels-Henning Orsted-Pedersen, Baß, Grady Tate und Alex Riel, Schlagzeug. Zudem werden als Attraktionen mitreisen: Nancy Wilson, Nat Adderley, Stan Getz, Gerry Mulligan und Jean Toots Thielemans. Die Konzerttermine sind: 17. 1. Hamburg, CCH, 18.1. Hannover, Kuppelsaal, 20.1. Düsseldorf, Philipshalle, 21.1. Frankfurt, Jahrhunderthalle. Das Management der Band liegt bei der Hamburger Konzertdirektion Karsten Jahnke. Dieses attraktive „Jazz Gala“-Paket ist einer ZDF-Produktion mit diesen Künstlern zu verdanken.

Noah Howard gastierte mit seinem Quartett im Dezember in Italien. Der schwarze, in Paris ansässige Altsaxophonist hat die Kontaktadresse: Anna Erede, 75 Bid. du Montparnasse, 75006 Paris, Tel. 2224652, Frankreich.

Antonio Carlos Jobim, der erfolgreiche brasilianische Gitarrist, Pianist und Komponist, nahm kürzlich in Los Angeles eine Platte auf, für die Claus Ogerman die Arrangements lieferte.

Philly Joe Jones, der derzeit in Los Angeles lebt, hat eine Gruppe aufgestellt, in der u.a. Bill Lewis, Vibraphon, und Grachan Moncur, Posaune, spielen.

Paul Kühn brachte Jazz aus Berlin zur Feier des 20jährigen Bestehens des Jazz Clubs nach Rheda. Der SFB-Tanzorchesterchef, der sich bis heute seine Liebe zum Jazz bewahrt hat, spielte mit einer Gruppe, zu der u. a. Rolf Ericson, Carmell Jones, Lothar

Noack, J. A. Rettenbacher und Ronny Stephenson sowie die Sängerin Dorothy Ellison gehörten.

Michel Legrand stellte sich kürzlich wieder einmal als Pianist in der Öffentlichkeit vor. Als Leiter einer Gruppe mit Phil Woods, Altsaxophon, Gene Bertoncini, Gitarre, Ron Carter, Baß, und Grady Tate, Schlagzeug, gastierte er eine Woche lang in Buddy's Place in New York.

Die **Louisiana Shakers**, eine kalifornische Band, die eine swingende Mischung aus Rhythm and Blues und New Orleans Jazz spielt, wird in diesem Jahr ihre zweite Europatournee unternehmen, und zwar in der Besetzung Duke Burell, Klavier, Gesang, Sam Lee, Tenorsaxophon, Gesang, Sammy Rimington, Klarinette, Altsaxophon, Billy Hadnot, Baß, und Teddy Edwards, Schlagzeug. Gastspiele in Deutschland sind bereits ab März möglich. Zu buchen ist die Gruppe über die Gastspieldirektion Dieter Nentwig, 6050 Offenbach, Austr. 43, Tel. 81 46 47.

Magog, die schweizer New Jazz Gruppe, wird im Januar ihre zweite Platte auf Japo veröffentlichen. Bisher war Magog bei Evasion unter Vertrag, jedoch konnte dieser schweizer Firma die Platte „Magog live in Montreux“ nur im Inland vertreiben, obwohl Magog gerade in der BRD einen größeren Anhängerkreis gefunden hat.

The Mills Brothers aus Ohio, eine der populärsten Gesangsgruppen der 30er und 40er Jahre, die 1925 zum ersten Mal unter dem Namen „Four Boys And A Guitar“ auftraten und 1929 von Duke Ellington nach New York geholt wurden, feierten im Oktober ihr 50jähriges Bühnen- und Gruppenjubiläum. Aus diesem Anlaß veröffentlichte Teldec eine LP der Mills Brothers mit 16 berühmten Barber-shop Balladen.

Bobby Paunetto erhielt für seine neue Platte, bei der mehr als 20 Musiker aus New York und Boston mitwirkten, den Grammy Award als beste Latin-Jazz-Platte des Jahres 1975. Paunetto ist ein ehemaliger Schüler des Berklee College of Music, wo er u. a. bei Gary Burton, Herb Pomeroy und John Bovicchi Unterricht hatte. In den letzten Jahren spielte der Vibraphonist mit Tito Puente, Carl Tjader und Ed die Palmieri, konnte aber vor einiger Zeit auch seine erste eigene Gruppe aufstellen, die ihr Debüt in der Town Hall in New York gab.

Einem treuen Freunde... zum Jahreswechsel

Er begleitet mich
seit meiner Jugend,
ein treuer Freund,
der auf die Siebzig geht
— und immer jünger wird!
Was bedeutet ihm Alter — ihm —
der mit den Lebensgezeiten
Form und Namen wechselt,
wie es ihm eingegeben wird.
Wir lernten uns kennen
nach seinem Trip aus New Orleans,
er, der Ältere, überholte mich
mit seinem Tempo,
ließ mir kaum Zeit
zum Größerwerden, fütterte mich
mit seinen Dixie-Rhythmen;
später zeigte er mir
den Ober-Swing
die Lebenslust der Dreißiger,
die in Goodman's tune gipfelte,
so, als ahnte er
die zukünftige Unterbrechung,
das Verlassensein
von einem Lieb gewordenen.
Und dann die lange, bittere Pause,
in der man sich
aus den Augen verlor,
nicht wußte,
ob der Freund noch lebte,
ihn nicht einmal suchen durfte —
bis man ihn endlich, nach schweren
Entbehrungen, wieder fand;
da war er „cool“ geworden
und wandte mir den Rücken zu,
nicht wissend, daß ich ihn
schon lange kenne!
Zwei Metamorphosen hatte er
im Zeitenwechsel durchgemacht;
wie Gillespie und Parker,
die mit der Harmonie gebrochen,
hatte er das Überkommene
hinter sich gelassen.
In der Folge spielte er sich „free“,
über Davis zu Coleman,
bis fast zur völligen Auflösung;
atonal war er geworden
und traf sich nur gelegentlich
mit seinesgleichen —
in den Musikzentren —
zu kollektiver Kommunikation
bei freier Improvisation.
Ihm zu folgen,
sich mit ihm zu versenken
in unbekannte Tiefen,
seine Freundschaft auszuloten,
ist ein Trip zur Selbsterkenntnis;
nur — im Gegensatz zu mir —
ist er jung geblieben,
wie am ersten Tage
unserer Begegnung.

Ilse Fischer-Reitböck

Louis Prima hat vor kurzem einen Gehirnschlag erlitten und wurde ins Huntington Memorial Hospital in Pasadena, Californien, eingeliefert.

Eine **Boyd Raeburn** Discographie legte jetzt Jack McKinney in den USA vor. Gleichzeitig mit der Disco des legendären Bandleaders der mittvierziger Jahre, in dessen Orchester u. a. Dizzy Gillespie, Trummy Young und Sonny Herman spielten, erschien ein Doppelalbum von Boyd Raeburns historischen Aufnahmen.

Zipflo Reinhardt, namhafter Offenburger Jazzgeiger, hat kürzlich mit der Firma Intercord einen zweijährigen Plattenvertrag abgeschlossen und auch gleich seine erste LP unter diesem Label produziert. Seine Begleitmusiker waren der Gitarrist Bobby Falta, der Pianist Kuno Schmidt, der Bassist Jan Jankeje und der Schlagzeuger Markus Steckerle. Mit derselben Besetzung geht Zipflo Reinhardt im Januar auf Deutschland-Tournee. Seine Kontaktanschrift: 7600 Offenburg, Ulmenweg 5.

Tom Scott hat sich von der Gruppe L. A. Express getrennt. Neue Verbindungen knüpfte der Saxophonist mit einigen bekannten New Yorker Jazzmusikern, mit denen er eine Platte unter dem Titel „New York Connection“ aufnahm.

George Shearing kommt im Frühjahr nach mehr als 12 Jahren zum erstenmal wieder auf eine Gastspielreise nach Deutschland. Er wird in der Zeit vom 25. März bis 17. April insgesamt 5 Konzerte in der BRD geben.

Öle Thilo gab mit seinem Quintett, das aus Thilo, Keyboards, Daniel Bourquin, Saxophone, Gogo Thalmann, Baß, Beat Konnel, Schlagzeug, und Anne Christiansen, Gesang, besteht, im Dezember wieder einige Konzerte in der Schweiz. Die Gruppe hat die Kontaktadresse: Beat Kennel, Limmatquai 48, CH-8001 Zürich, Tel. 47 37 68.

Third Eye nahm Ende Dezember eine weitere Platte für Ring Records auf, und zwar in der neuen Besetzung mit Jan Huydts, Ali Haurand, Steve Boston und Frank Köllges. Zudem wurden noch einige holländische Musiker als Gastsolisten hinzugezogen.

Edde „Cleanhead“ Vinson, Bluessänger und Altsaxophonist, wird vom 24. April bis zum 15. Mai auf Europatournee gehen. Die Planung liegt beim Concert Büro Rolf Schubert, Bonner Str. 4, 5 Köln, Tel. 32 27 29.

Joachim E. Berendt hat für MPS zwei Platten produziert. Es sind Künstler-Kombinationen, die anlässlich der 5000. Jazzsendung des Südwestfunks zusammengestellt wurden. So die Joachim-Kühn-Gruppe mit Terumasa Hino, Trompete, Philip Catherine, Gitarre, Palle Danielsson, Baß, Al Mouzon, Schlagzeug, und Nana Vasconcellos, Berimbau, Percussion, und die „Jazz meets India“-Formation mit dem Altsaxophonisten John Handy und dem Sarodspieler Ali Akbar Khan.

Das **Berklee College of Music** veranstaltet eine Reihe von Konzerten, die unter dem Titel „History of Jazz“ die Jazzentwicklung von ihren Anfängen mit afrikanischen Trommeln bis zum Free Jazz nachzeichnen werden.

Bestverkaufte Jazz LPs sind nach Angaben der amerikanischen Musik-Zeitschrift Billboard: 1. Grover Washington Jr. „Feels So Good“, 2. Herbie Hancock „Man-Child“, 3. Ramsey Lewis „Don't + Feel Good“, 4. Quincy Jones „Mellow Madness“, 5. Stanley Clarke „Journey To Love“, 6. Donald Byrd „Places And Spaces“, 7. Lonnie Listoh Smith And The Cosmic Echoes „Visions Of A New World“, 8. Ronnie Laws „Pressure Sensitive“, 9. Crusaders „Chain Reaction“ und 10. Stanley Turrentine „Have You Ever Seen The Rain“. Nach vorne drängt sich das „Köln Concert“ von Keith Jarrett, das bereits an 14. Stelle aufgeführt ist.

Das **Creative Music Studio**, das 1972 von Karl Berger und Ornette Coleman ins Leben gerufen wurde, führt in der Zeit vom 27. Dezember bis 5. Januar in der Nähe von Woodstock, New York, unter dem Motto „New Year's Intensive“ ein zehntägiges Workshop-Konzert-Programm durch. Neben Grundkursen in Gesang, Timing und Körperentspannung finden Gruppen- und Orchester-Workshops für alle Instrumente, Proben, Diskussionen, Live-Aufnahmen und Konzerte statt. Es unterrichten: Ing Rind, Karl Berger, Dave Holland, Kalaparusha Ahrach Difa, Leroy Jenkins, Garrett List, Stu Martin, Bob Moses, Tom Schmidt, Peter Warren, Charlie Mariano und Sara Cook. Das reguläre Wintersemester des Creative Music Studio, das im Mount Tremper Campus bei Woodstock durchgeführt wird, beginnt am 19. Januar und dauert insgesamt 8 Wochen. Anmeldungen sind noch möglich, doch ist die Teilnehmerzahl begrenzt. Interessenten wenden sich an das Creative Music Studio, POB 671, Woodstock, N.Y. 12498, USA, Tel. 91 46 79 92 45.

Ralph Gleason hat einige Zeit vor seinem Tod ein Buch über Jazz ge-

schrieben, das jetzt bei Atlantic Monthly Press veröffentlicht wurde.

Holland Jazz Tage, unter diesem Titel fanden vom 19. bis 21. Dezember in Altena zwei Konzerte, ein Lehrplanreferat Jazz und ein Symposium für Subventionen statt. Bei den Konzerten stellten sich Han Bennink, Misha Mengelberg, das Willem Breuker Kollektief und das Hans Dulfer Sextett vor.

internationale Jazzsta; bieten die Wim Wigt Productions (Pomona 512, P.O. Box 201, Wageningen, Holland, Tel. 1 3440 oder 1 3445) für die folgenden Monate für Konzerte und Clubgastspiele an. Es sind: das Cedar Walton Quartett mit George Coleman, Sam Jones, Billy Higgins (Januar bis Februar), dEs Tete Montolieu Trio mit Percy Heath und Albert Heath (14. Februar bis 10. März), das Louis Hayes Quintett mit Woody Shaw, Junior Cook, Harold Mabern, Cecil McBee (1. bis 31. März), das Dexter Gordon Quartett mit Horace Parian (März), das Richard Davis Quartett mit Clifford Jordan, Hannibal Marvin Peterson, Freddie Waits (April), das Billy Harper Sextett mit Andrew Allen, Joe Bonner, Herb Bushler, Malcolm Pinson und Ted Dunbar (April), das Masabumi Kikuchi-Terumasa Hino Quintett mit Steve Grossman, Buster Williams und Billy Hart (Mai), das Monty Alexander Trio (Mai), die Cecil Taylor Unit (Mai bis Juli), die Pharoah Sanders Group (Mai bis Juli), das Sadao Watanabe Quintett (Juni) und die Charles Mingus Group (August bis September).

Jazz at the Olympics heißt eine Konzertreihe, die anlässlich der Olympischen Winterspiele in Innsbruck vom 3. bis 6. Februar durchgeführt wird. Zu den Veranstaltungen, die alle im Stadtsaal Innsbruck stattfinden und eventuell später in Wien wiederholt werden sollen, wurden die Gruppe Pork Pie, Albert Mangelsdorff, Art Farmer mit dem Fritz Pauer Trio und Hannibal Marvin Peterson's Sunrise Orchestra verpflichtet.

Die **Jazz Schule Luzern** beginnt ihr Frühjahrssemester am 28. Januar. Der Unterricht findet regelmäßig mittwochs und donnerstags ab 18 Uhr statt. Folgende Lehrkräfte konnten gewonnen werden: Peter Sigrist, Saxophon, Theorie, Beat Galliker, Rhythmik, Gehörbildung, Theorie, Marcel Bernasconi, Klavier, Theorie, Christy Doran, Gitarre, Workshop, Bobby Burri, Baß, Fredy Studer, Urs Gehrig, Schlagzeug. Die Jazz Schule Luzern hat die Anschrift: CH-6003 Luzern, Winkelriedstr. 56, Tel. 22 71 21.

New Jazz '76 heißt ein Kalender, der im Format 50x27 cm in Schwarz-weiß-Druck mit 13 Fotoblättern vorgelegt wurde und der zum Preis von 12,50 DM über Enja Records, 8 München 19, Nymphenburger Str. 209, bezogen werden kann. Unter den Fotos sind Bilder von Rüdiger Carl (Titel), Hans Koller Han Bennink, Charlie Mariano, Peter Brötzmann, Dave Liebman und Albert Mangelsdorff, die von Hans-Jürgen Kersten bzw. Wolfgang Röhrig gemacht wurden.

Roth-Händle gründete im November 1975 die Kunst- und Musik-Verlags-gesellschaft mbH., Lahr. Mit diesem Schritt werden die kunstfördernden Aktivitäten auf eine eigene organisatorische Basis gestellt. Das erste Angebot dieser neuen Institution ist die Schallplatte „Roth-Händle präsentiert Händel und andere Komponisten im Arth-Paul-Sound“. Mit dieser Musik will Arth Paul „jazzgeschädigte Klassikliebhaber versöhnen“ und Freunden moderner Musik die Klassik näherbringen. Für den Jazzfreund ist dieses Album insofern von Interesse, als in der Arth Paul Band Jazzsolisten wie Albert Mangelsdorff, Ack van Rooyen und Milan Pilar mitwirken und auch mit jazzgerechten Soli über dem swingenden Orchestersound zu hören sind. Die Platte kostet DM 14,80 und kann über die Roth-Händle Kunst- und Musik-Verlagsgesellschaft mbH, 7630 Lahr, Postfach, bezogen werden.

Solo Now — unter diesem Titel organisiert das Goethe-Institut im Mai eine Tournee, die unter Beratung von Joachim E. Berendt nach Südamerika und den USA führt. Die verpflichteten Jazzsolisten sind Joachim Kühn, Albert Mangelsdorff, Gunter Hampel und Pierre Favre.

Tribe ist der Name einer Vereinigung schwarzer Musiker in Detroit, die in Eigenproduktion auf dem Tribe-Label diverse Platten ihrer Mitglieder vorgelegt haben. So erschienen Alben von dem Posaunisten Phil Ranelin, dem Flötisten und Saxophonisten Wendell Harrison, dem Pianisten He: McKinney und dem Flügelhornisten Marcus Belgrave. Tribe hat die Kontaktadresse: P.O. Box 361-A, Detroit, Michigan 48 232, Tel. 875-0289, USA. Die Platten von Tribe-Musikern sind in Deutschland über Jazz by post in München zu beziehen.

Die World Jazz Association veranstaltete am 15. November ihr erstes Konzert im Shrine Auditorium in Los Angeles, bei dem u.a. Quincy Jones, Stan Getz, Les McCann, Jimmy Smith und Bob James mitwirkten. Ausschnitte aus dieser Veranstaltung sollen in Kürze auf einer Platte der Warner Brothers veröffentlicht werden. ;

KENNEN SIE DIE?

Beyond, Koblenzer Jazz-Rock-Gruppe, ist aufgrund personeller Veränderungen ab sofort nur noch über die Kontaktanschrift Benno Suderland, 54 Koblenz 1, Görhlitzer Straße 1, zu erreichen.

Departure, ein Jazz-Rock-Quartett aus München, entwickelte arrangierten Jazz-Rock mit gleichwertigen Aufgaben für alle Musiker der Gruppe, der genügend Raum für kommunikative Improvisationen läßt und auch zeitgemäße elektronische Möglichkeiten miteinbezieht. Die Kompositionen und Arrangements werden von den Gruppenmitgliedern selbst geschrieben. Die Gruppe, die schon in zahlreichen Jazz- und Rock-Clubs gastierte, so im Münchner domicile und im Hamburger Onkel Po, spielt seit Mai 1975 in dieser Besetzung: Wolfgang Grude, Tenor-, Sopran- und Alt-saxophon, Flöte, Percussion, Thomas Betermann, Keyboards, Franz Herdlicka, Baß, Elektro-Baß, und Holger Brandt, Schlagzeug, Percussion. Die Kontaktadresse ist Wolfgang Grude, 8051 Hohen^amer, Kleinkammerberg, Tel. 081 37/414.

Finnegans Wake hat es sich zum Ziel gemacht, den Begriff „Improvisation“ auf seinen Ursprung zurückzuführen und spielt eint/ spontane, absolut freie Musik. Das schließt jedoch nicht aus, daß auch einfache Melodien, lateinamerikanische Rhythmen o. ä. nach Belieben verwendet werden. Die Gruppe, die seit 1Va Jahren besteht, spielt in der Besetzung: Paul Hubweber, Posaune, Klaus Busch, Baß, und Michael Elsässer, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift von Finnegans Wake ist Paul Hubweber, 413 Moers 1, Postfach 1612, Tel. 02841 723528.

Das **Free Jazz Quintett** aus Essen spielt seit November letzten Jahres wieder in alter Besetzung, möchte aber in nächster Zeit noch einige Musiker der Essener Folkwangschule für Musik als Erweiterung hinzuziehen. Für Monat März ist eine Tournee durch Nordfrankreich geplant. Die Musiker des Quintetts hoffen, sich auch in deutschen Jazzclubs wieder öfters vorstellen zu können. Die Kontaktanschrift ist Uli Fild, 4300 Essen 14, Kevelohbusch 29 a.

Jazzway formierte sich vor 5 Monaten im Köln-Bonner Raum. Die Mitglieder — überwiegend Teilnehmer des Jazz-Seminars an der Kölner Musikhochschule — sind Norbert Stein, Friedrich Kullmann, Saxophone, Johannes Wawersik, Keyboards, Wolfgang SaHmon, Baß, und Reiner Broden, Schlagzeug. Das Repertoire dieser Gruppe umfaßt die Bereiche des Modern- und Rock-Jazz, wobei ausschließlich Eigenkompositionen verwendet werden. Die Kontaktanschrift ist Marita Sallmon, 565 Solingen, Alfred-Nobel-Straße 78, Telefon 021 22 / 1 73 65.

Paolo Fornara Group heißt eine Formation, die seit Sommer 1974 besteht. Die Kompositionen dieser Gruppe stammen vorwiegend von den Musikern selbst und sind in den Bereichen des Modern bis Free Jazz angesiedelt. Die Besetzung ist Paolo Fornara, Querflöte, Tenor- und Sopransaxophon, Reinhard Diegel, Klarinette, Flöte, Alt- und Baritonsaxophon, Jürgen Streck, Klavier, Peter Stock, Baß, und Wolfgang Löbbert, Schlagzeug. Die Paolo Fornara Group ist zu erreichen über Wolfgang Löbbert, 61 Darmstadt-Eberstadt, Bellenweg 5, Tel. 06151/591752 oder über Paolo Fornara, 6204 Taunusstein 4, Platterstraße 90, Tel. 0 61 28/61 29.

Viewpoint nennt sich ein Duo aus Laupheim/Kreis Biberach, das sich aus dem Pianisten Reinhold Braig und dem Altsaxophonisten Mathias Rösel zusammensetzt. Die beiden Musiker bringen Einflüsse sämtlicher Stile des Jazz und der Volksmusik in ihre Musik ein. So sind in den Stücken — alles durchweg Eigenkompositionen — Elemente des Swing, lateinamerikanische Rhythmen und Free Jazz enthalten. Reinhold Braig meint dazu: „Das Gefährlichste für uns wäre es, uns an den Free Jazz zu klammern und alles Vorherige zu vergessen.“ Gerne würden die beiden Musiker noch eine Rhythmusgruppe oder weitere Bläser hinzuziehen. Die Kontaktadresse von Viewpoint ist Mathias Rösel, 7958 Laupheim 1, Vorholzstraße 12.

Zero Zoom besteht nun schon seit 4 Jahren, wechselte jedoch inzwischen mehrmals die Besetzung. Von der ursprünglichen Gruppe ist heute nur noch der Gitarrist Norbert Müller mit dabei. Neben ihm bilden nun der Trompeter Horst Grabosch, Bassist Joachim Haniß und Schlagzeuger Uli Engels das Quartett in seiner jetzigen Form. Durch den Einfluß von Uli Engels — er ist gleichzeitig bei Ali Claudi's Soul Four tätig —, und durch Horst Grabosch, der auch Mitglied des Georg Gräwe Quintetts ist, basiert die Musik der Gruppe auf Jazzrhythmik und -harmonik, es werden aber auch rockrhythmische Elemente mit einbezogen. Sein Debüt in neuer Besetzung gab Zero Zoom in der Jazz + Art Galerie in Gelsenkirchen, möchte sich nun aber gerne einem größeren Hörerkreis vorstellen. Die Kontaktanschrift ist Norbert Müller, 4690 Herne 2, Bobenfeld 4, Tel. 0 23 25 / 4 55 09.

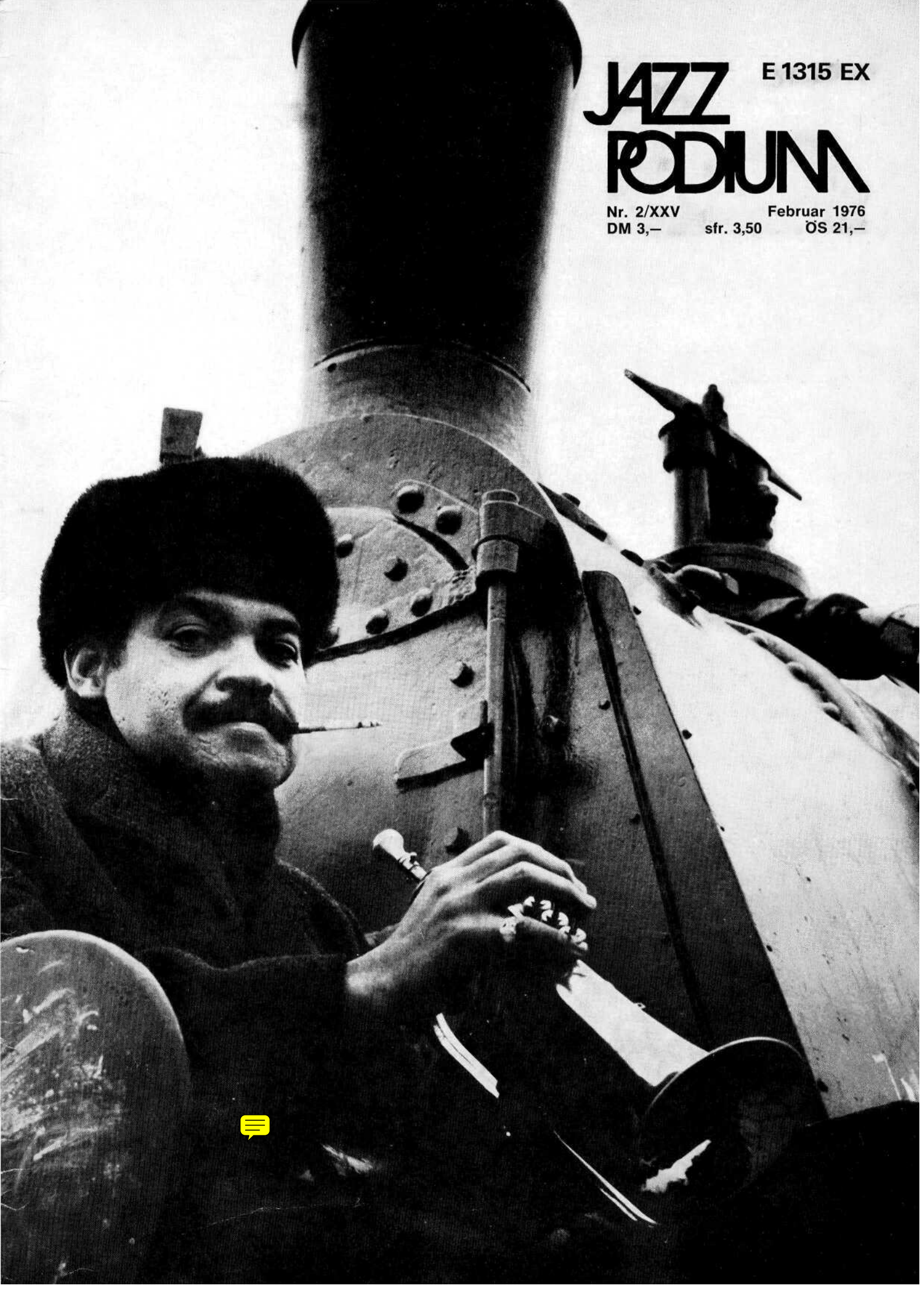
JAZZ RODION

E 1315 EX

Nr. 2/XXV
DM 3,—

sfr. 3,50

Februar 1976
ÖS 21,—



PODIUM JAMSESSION

Thema: „Der neue Faschismus in Jazz und Rock“ von Joachim E. Berendt (JP 1/76)

Der Begriff „Faschismus“, kaum daß er zu Anfang der 60er Jahre für die wissenschaftliche Diskussion in der Bundesrepublik überhaupt anerkannt worden war, erlebte in den politischen Auseinandersetzungen der Folgezeit eine unerfreuliche Inflationierung in seiner Anwendung, wodurch er zusehends an Wert, sprich Aussagekraft verlor. In diesem Prozeß ist die nun von Joachim Ernst Berendt angestellte Identifizierung des Jazz und Rock der 70er Jahre mit faschistischer Ästhetik ein neuer, schon grotesker Höhepunkt. Wenigstens einige der vielen Oberflächlichkeiten und voreiligen Schlüsse sollten in Frage gestellt werden.

Es läßt sich wohl nicht abstreiten, daß bei manchen jugendlichen Angehörigen der „Szene“ in den Industrieländern tatsächlich die Neigung vorhanden ist, gewisse äußere Erscheinungen faschistischer Systeme zu bewundern, auch nachzuahmen — aber das hat Ursachen, die hauptsächlich in der sozialen Situation dieser Personen begründet liegen, und nichts zu tun mit dem Gehalt afro-amerikanischer Musik (um den Rock einmal auszunehmen). Konstruiert man hier Beziehungen aufgrund von oberflächlichen Ähnlichkeiten auf der Erscheinungsebene und mit Hilfe von nicht exakt definierten Begriffen, so hat man es sich entschieden zu leicht gemacht.

Berendt denunziert den Rückgriff vieler schwarzer Musiker auf die eigene kulturelle Tradition der Afro-Amerikaner als „genau das, was die Nazis taten mit ihrem Bezug auf deutsche Kunst und deutsches Denken“. Eine Wesensgleichheit beider Phänomene läßt sich allerdings beim besten Willen nicht erkennen: Die Verwendung archaischer Elemente afro-amerikanischer Musik bis hin zu Einflüssen direkt afrikanischer Herkunft bei vielen Jazzmusikern ist ein Ausdruck der Suche eines seit Jahrhunderten ausgebeuteten und zugleich in seinen kulturellen Äußerungen unterdrückten Volkes nach Selbstbewußtsein, nach kultureller Identität, was sich letztlich nur unter Bezug auf die afrikanische Abstammung bewerkstelligen läßt. Die nazistische Blut- und Boden-„Kultur“, die in all ihrer Verlogenheit nur propagiert wurde, um imperialistischen Zielen nach innen wie nach außen zu dienen, sollte dagegen gerade die

auch kulturelle Unterdrückung anderer Völker ideologisch rechtfertigen.

Was „faschistische Kunst“ eigentlich sein soll, ist Berendts Artikel nur verschwommen zu entnehmen. Kronzeugin hierfür ist allein Leni Riefenstahl. Deren Aussagen über ihre Kunstauffassung ersetzen dabei eine gründliche Analyse ihrer künstlerischen Produktion selbst. „Schönheit, Gesundheit, Harmonie, Glück“ werden so zu Hauptkennzeichen faschistischer Ästhetik und im neuesten Jazz wiederentdeckt. Im Free Jazz der Jahre zuvor, vom Protest einer politischen wie musikalischen Befreiungsbewegung geprägt, hätten diese Begriffe, vor allem „Schönheit“, kaum eine Rolle gespielt. Das Frappierende an dieser Argumentation ist zunächst, wie unkritisch hier die Alltagsvorstellungen eines durchschnittlichen Mitteleuropäers von „Schönheit“ (= etöva: Wohlklang, Entspannung, auch eine gewisse Glätte, Reibungslosigkeit etc.) unreflektiert auf die Musik einer völlig anderen Kultur übertragen werden. Wieso eigentlich sollte die Musik von Archie Shepp nicht „schön“ sein, Cecil Taylors Gruppe nicht „Harmonie“ ausstrahlen oder Albert Ayler nicht „Glück“ auszudrücken vermögen? Aber selbst wenn der Jazz der 70er Jahre dem mitteleuropäischen Schönheitsideal mehr entsprechen sollte — verliert er damit an „Weltoffenheit, Toleranz, Urbanität, Bewußtsein, Humanität“ (für Berendt anscheinend Kennzeichen einer nichtfaschistischen Kunst)? Oder, um seine Argumentation gänzlich ad absurdum zu führen, huldigen etwa solche Spezialisten für instrumentalen Wohlklang wie Stan Getz oder Paul Desmond faschistischer Ästhetik? Machte gar John Coltrane im vierten Satz von „A Love Supreme“ faschistische Kunst? Man kann doch nicht von vornherein verzichten auf den Versuch, auch die politischen und gesellschaftlichen Funktionen vorgeblich „faschistischer“ Kunst zu analysieren; Hanns Eislers Ausspruch „Wer nur von Musik etwas versteht, versteht auch von Musik nichts“ sollte inzwischen doch wohl zum methodischen Allgemeingut jeglicher ambitionierter Musikkritik geworden sein!

Mit einem derart leichtfertigen und voreiligen Hantieren mit einem unzulänglich definierten Begriff „faschistisch“ schadet man beidem: Dem Jazz wie der Aussagefähigkeit des Begriffs. Seine Aufmerksamkeit sollte man dann schon eher politischen

Tendenzen zuwenden, die tatsächlich einem neuen Faschismus den Weg ebnen könnten, wie Rufe nach einem „starken Staat“ und ein extensiv angewandter Radikalenerlaß.

Matthias Spindler, Waldsee/Pfalz

Dieser Artikel über „Der neue Faschismus in Jazz und Rock“ ist m. E. in indirekter Linie zu dem Beitrag von W. E. Liefand über „Ronnie Scotts“ (JP 6/74) zu sehen, der u. a. wegen seiner politisch linken Färbung bei den JP-Lesern heftigen Widerspruch hervorrief mit Aussagen wie „wen interessiert das“ und den zu begrüßenden Appell „Jazz-Podium Musikzeitschrift ohne Politik!“ Was geht vor in dem deutschen Jazzpapst J. E. B.? Wenn seine Marginalien zu der jüngst herausgegebenen „Story des Jazz“, die vom JP vielleicht noch abgedruckt werden, lediglich starke Bedenken auslösen, so ist spätestens jetzt erhebliche Kritik anzumelden.

J. E. Berendt stellt sich selbst ad absurdum, wenn man seine Andeutungen insbesondere über den heutigen Jazz vergleicht mit seinem Kapitel über den Jazz der 70er Jahre in dem erst Ende 1973 erschienenen Jazzbuch „Von Rag bis Rock“ — siehe auch Vorabdruck JP 3/73 — 5/73. Geschrieben steht dort, daß der Neue Jazz keine Revolution bedeutet, sondern sich zwangsläufig organisch aus dem Vorhergehenden entwickelt und — wie der Cool Jazz eine Abkühlung der Aufgeregtheit des Bebop — eine Abkühlung des Free Jazz brachte — zu einem großen und souveränen Verfügen über nahezu alles, was vorher gewesen ist!!! Ferner hieß es — der Interessierte sollte den ganzen Abriß nachlesen —, daß die Free Jazz-Musiker nun um so freier sind, über ästhetisch „schön“ klingende Harmonien verfügen zu können. Der 70er-Jazz melodisiert und strukturalisiert die Freiheit des 60er-Jazz, die hörbar bleibt! Das alles leuchtet mir durchaus ein; nicht dagegen die jetzigen dazu im Widerspruch stehenden Ausführungen, wonach der Free Jazz-Aufbruch zu kurz war, auch der Jazz vor allem auf Schönheit und Harmonik reduziert wird, und es aufgehört hat „pluralistisch“ zu sein.

Als ständiger Besucher von Jazzveranstaltungen kann ich nicht erkennen, daß der New Jazz keine Weltoffenheit, Toleranz, Bewußtsein, Humanität etc. mehr aufzeigt und schöne sowie melodische Jazzstrukturen in

Richtung Faschismus weisen. Die westliche Welt — insbesondere die USA und auch die Bundesrepublik — wird von der politischen Wissenschaft überwiegend als demokratisch gefestigt beurteilt.

Die Jazzmusik ist nach wie vor grundsätzlich unpolitisch und bisher zumindest Faible einer Minderheit, so daß von dem Kulturgut Jazz bestimmt keine ernstzunehmende gesellschaftliche Gefahr droht, d. h. Politik in diesem Kontext wohl kaum interessieren dürfte.

Nicht auszuschließen ist, daß gerade Gruppen wie Weather Report, Herbie Hancock, Chick Corea etc. mit ihrem nunmehr schönen Jazz sich um vermehrtes Jazzpublikum verdient machen, was doch allgemein in Jazzkreisen nur befürwortet werden kann. J. E. Berendt beschreibt in seinem Jazzbuch das Chick Corea Album „Return To Forever“ sogar als eine der glücklichsten Produktionen des neueren Jazz. Wozu also jetzt ein befremdender geistiger Höhenflug? Oder will Berendt mit seinem Egotrip nur provozieren bzw. das Ergebnis seines intellektuellen Trainings unter Beweis stellen?

Gerry Mulligan hat einmal geäußert, daß die Super-Intelktualisierung des Jazz den Hörern und auch den Spielern die Freude verdirbt. Lieber J. E. B. nehmen Sie sich das zu Herzen, und halten Sie es mehr mit dem simplen Charles Mingus-Spruch „Let My Children Hear Music“!!

Helmut Kille, Hamburg

Die Entwicklung der Jazzmusik hat J. E. B. bereits vor 16 Jahren in den Grundzügen richtig formuliert. Deshalb können die faschistischen Implikationen, die er dem heutigen Jazz aufpropft, weder in einem künstlerischen noch in einem politischen, sondern in einem rein kommerziellen Kontext gesehen werden.

1. Entwicklung des Jazz

Im Neuen Jazzbuch, Ausg. 1959, S. 223, schreibt J. E. B. über eine Parallelität der Hegeischen Dialektik zur Jazzentwicklung. Populär bildlich wird ein Bird-Pres-Pendel eingeführt. Diese Wechselwirkungen hat der Jazz im Anschluß auch gezeigt: eine Bird-Amplitude des Free Jazz und eine folgende Pres-Amplitude des Jazz der 70er Jahre. In einem Punkt ging J. E. B. jedoch falsch. Die erwartete Amplitudendämpfung, bewirkt durch gegenseitige Beeinflussung, fand überhaupt nicht statt. Im Gegenteil. Durch Kon-

zentration auf Stilelemente wurde der Pendelausschlag verstärkt. An Stelle einer Konglomeratbildung fand eine Kristallbildung statt. Durchaus jazzspezifischer, diese Entwicklung als künstliche Beeinflussung, die letzten Endes zu einem nichtssagenden jazz-worldmeetsmatsch führt.

2. Politik im Jazz

Der Jazz ist nur vor einem soziologisch politischen Hintergrund zu verstehen. Amerika hat nur andeutungsweise Versuche unternommen, den Farbigen und damit auch den Jazz innenpolitisch zu integrieren. Dieses amerikanische Mißverhältnis ist nur noch im Stande, reaktive Gefühle zu produzieren. Dies nimmt J. E. B. zum Anlaß, Jazz mit Faschismus zu klittern. Diese Art Hypothesen in die Welt zu setzen ist publizistischer Alltag. Siehe Katharina Blum.

3. Ästhetik des Jazz

Völlig aus der Luft gegriffen erscheint der Vorwurf faschistischer Tendenzen bei der Betrachtung der Jazzgeschichte. Die anrühigen Elemente sind bereits bei Nat Cole, bei Bill Evans und insbesondere beim MJQ zu finden, und unter vielen wäre Coleman Hawkins mit „Body and Soul“ als Mitläufer einzustufen. Die neue Ästhetik ist vor dem Hintergrund der .. Reise (in) die Unendlichkeit des eigenen Selbst (J.E.B. Das Jazzbuch, 11/73, S. 367) zu sehen.

Die Motivationen haben gewechselt, bei Gorea ist es die Jugendreligion Scientology und bei Jarrett und McLaughlin Bewußtseins-Philosophie.

4. Plattengeschäft

Erfolgreiche Jazzler gab es trotz allem zu jeder Zeit. Heute sind dies lt. J. E. B. mit faschistoidem Anstrich Corea, Jarrett, McLaughlin, Tyner und Weather Report. Nach einem Blick in den Bielefelder Jazzkatalog 1975/76 wurden von diesen 5 Musikergruppen ca. 52 Platten produziert. Hiervon entfallen auf deutsche Produzenten: ECM-München 18 Stück, ca. 35%, MPS-Villingen 1 Stück, ca. 2%, ENJA-München 1 Stück, ca. 2%. Hierbei unberücksichtigt die effektiven Verkaufszahlen. Dieser nicht nur kapitalistische Erfolg der Münchner hat eine Veränderung auf dem deutschen Plattenmarkt gebracht, der nicht unwesentliche Ausstrahlungen auf den amerikanischen Plattenmarkt hat (Jazz Podium 1/76, S. 26).

Vielleicht ist das der Ursprung des Faschismus im Jazz?

Heiner Schumann, Vaterstetten

Thema: „Berliner Jazztage 1975“ (JP12/75)

Am 11.11.1975 schrieb Baidur Bockhoff in der Süddeutschen Zeitung über das Konzert der New York Jazz Repertory Company anläßlich der Berliner Jazztage: „Dick Hyman, ein glänzender Pianist und Arrangeur, hatte eine selten erfrischende Truppe auf die Beine gebracht, die auf konventionelle Art vorführte, wie professionell erstklassige, humorige, satte und doch blitzsaubere Musik gemacht wird“, und am 26.11.1975 über deren Platte „Satchmo Remembered“: „Musiker wie Joe Newman, Vic Dickenson, Ruby Braff, Milt Hinton realisieren die Altertümer auf hinreißende Art, als perfektester, moderner Dixieland. Erstaunlich auch, wie stilgerecht von Musikern musiziert wird, die, wie etwa Milt Hinton, keineswegs zur alten Garde gehören.“ Auch Werner Götze vom Bayerischen Rundfunk äußerte sich sehr lobend über das o. a. Berliner Konzert und kündigte die Sendung von Konzertausschnitten an. Einigermaßen ratlos war ich dann, als Herr Olshausen nach wundersamen Erkenntnissen über „Berlin und die Historic“ kurz und bündig über das genannte Konzert befand: „So spielte in einem (übrigens nicht ausverkauften) Konzert die New York Jazz Repertory Company in glatten Ballsaalarrangements Themen von Louis Armstrong. Lediglich die wie eine Jahrmarktsattraktion herausgeputzte Blanche Thomas brachte hier etwas Ursprünglichkeit und Erdhaftigkeit ins Spiel.“ Es fiel mir nun schwer zu glauben, daß die Gentlemen, die ja wohl als Fachleute gelten, alle dasselbe Konzert besucht hatten und sich darüber äußerten. Nachdem die Platte „Satchmo Remembered“ bisher in München nicht erhältlich war, hörte ich die New York Jazz Repertory Company erstmals am 10.1.1976 in der angekündigten Jazzsendung des Bayerischen Rundfunks. Die „glatten Ballsaalarrangements“ aus dem Berliner Konzert wurden darin eine ganze Stunde lang gesendet. Nach dieser Sendung mache ich mir nun Gedanken, ob ich vor der Lektüre von Kritiken im Jazz Podium nicht erst den Verfasser feststelle und, falls es Herr Olshausen sein sollte, mit dem Vermerk „nicht ernst zu nehmen“ versehe.

Gerhard Rabe, München

GARY BARTZ



STIMME WIDER DIE LÜGE

Die meisten kennen Gary Bartz als Partner von Miles Davis. Das war Anfang der 70er Jahre. Zuvor waren seine wichtigsten Stationen Max Roach und Art Blakey. Seine äußere Erscheinung prägt sich ein: ein hochgewachsener, schlanker, für einen Schwarzen auffallend hellhäutiger Musiker mit schmalem, von dunklem Bart eingetrahmtem Gesicht, wachen Augen hinter Tandlosen Brillengläsern und afrikanisch ausladender krauser Haartracht. Er ist der Typ des jungen, in-

tellektuellen Schwarzen, der mit gesundem Selbstbewußtsein für seine Rechte kämpft und der auch in seiner Musik zum Ausdruck bringt, wo er steht, um was es ihm geht und was er erreichen will. In der persönlichen Begegnung wirkt er recht sympathisch, zurückhaltend, aber keineswegs abweisend, im Gespräch sehr aufgeschlossen, sicher und überlegt. Wer glaubte, daß er als Partner eines Pharoah Sanders, McCoy Tyner oder Charles Tolliver völlig im freien Spiel

aufgehen würde, sah sich getäuscht. Seine Basis ist vielmehr die in der Tradition verwurzelte afro-amerikanische Musik, zu der er sich voll bekennt und in der er sich kompromißlos entfaltet. In seiner Altsaxophonstimme schwingt unüberhörbar Charlie Parker mit, er gestaltet die Melodie nach ästhetischen Gesichtspunkten, ohne indessen vor leidenschaftlichen Ausbrüchen zurückzuscheuen. Er hat die Jazzentwicklung recht bewußt miterlebt und sie in sei-

nem Spiel verarbeitet. Alles, was sich im reinen Effekt erschöpft, wie etwa die elektronischen Exkursionen bei Miles Davis, haben ihm nie recht entsprochen, und er hat all das weit hinter sich gelassen. In jüngster Zeit hat er das instrumentale Spiel noch durch gesangliche Einlagen erweitert, ohne daß damit aber eine Wende in seiner Spielweise eingetreten wäre.

Die Botschaft verstehen

„Die Texte, die ich singe“, so sagt er, „sollen dazu dienen, daß die Zuhörer meine Botschaft wirklich begreifen. Die Musik ist abstrakt, aber wenn man ihr Worte beigibt, dann vermeidet man jede Unklarheit, und man kann sicher sein, voll verstanden zu werden. Ich habe schon früher immer Songs erdacht, die ich singen und spielen wollte, und ich merkte eines Tages, daß ich diese Lieder nicht nur für mich, sondern für jedermann schreiben sollte. Das habe ich heute erreicht und habe auch einiges für Gesangsgruppen verfaßt. Man kann mit Worten einfach besser eine Kommunikation herstellen, kann das sagen, was man sagen will, und es ist gerade in heutiger Zeit wichtig, daß die Leute deine Botschaft wirklich verstehen. Das hat nichts mit Kommerzialisierung zu tun und bedeutet auch keine Beschränkung der musikalischen Aussage.“

Bartz hat ganz konventionell zu spielen begonnen, war auch Mitglied von Rhythm and Blues Bands. Natürlich war Charlie Parker sein großes Idol. Als 17-jähriger war er 1958 von Baltimore nach New York gekommen, wo er als Student der Juilliard Music School mit dem Schlagzeuger Andrew Cyrille und dem Posaunisten Grachan Moncur zusammentraf. Aus der musikalischen Zusammenarbeit wurde eine enge Freundschaft, und so war dieser erste Kontakt mit New Yorker Jazzmusikern sehr positiv. An diese Entwicklungszeit anknüpfend sagte Bartz in einem Gespräch:

„Meine erste professionelle Erfahrung machte ich 1964 mit Max Roach und Abbey Lincoln. Das war eine wirkliche Lehrzeit für mich.“

„Was lernten Sie in der Max Roach Gruppe?“

„Sehr viel. Vor allem die Musik respektieren. Max Roach war wie ein Vater zu mir, und wir sprachen über alles, was man wissen muß. So z.B. auch darüber, wie ich mich in bezug auf geschäftliche Dinge zu verhalten habe. Dazuhin wies er mir Wege hinsichtlich der Philosophie meiner Musik. Das Rassenproblem spielt dabei eine wichtige Rolle, es tritt ja bei allen möglichen Anlässen in Erschei-

nung. Bei den Schallplattenfirmen habe ich z. B. genügend Erfahrungen sammeln können. Durch Max Roach lernte ich auch Malcolm X kennen, was für mich zu einer sehr wichtigen Erfahrung wurde. Er wurde ja erschossen, weil er eine Bedrohung jener Kräfte darstellte, die alles kontrollieren. Malcolm X sagte einmal, daß es eine Generation von Afrikanern gegeben habe, die wirklich glaubte, man könne immer wieder verhandeln, um dadurch zu einer Art Unabhängigkeit zu kommen. Jetzt aber sei eine neue Generation herangewachsen, die selbständig zu denken beginnt und erkannt hat, daß man heutzutage nicht mehr über den Frieden verhandeln kann. Wenn dir etwas rechtmäßig gehört, so schärfte er seinen schwarzen Mitbürgern ein, dann kämpfe dafür, und wenn du das nicht kannst, gib es auf, aber beschwere dich nicht darüber, wenn man dir dein Eigentum vorenthält. Malcolm X war meiner Meinung nach eine weit größere Gefahr für das herrschende System als Eldridge Cleaver, dessen Bücher mir nicht viel sagen und den ich nicht recht ernst nehmen kann. Wieder anders sah Coltrane die Situation. Er wollte eine Kraft des Guten sein, war sich bewußt, daß es zerstörerische Kräfte gibt, die den Menschen Leiden und Elend bringen, und wollte dadurch ein Gegengewicht schaffen, indem er Liebe verkörperte. Auf mich hat Coltrane vor allem einen musikalischen Einfluß ausgeübt. Durch ihn entdeckte ich, daß die Musik meine Religion ist. Ich sehe keinen Sinn darin, daß es mehr als eine Religion gibt. Für mich kann nur ein Gott existieren, von dem eben jeder auf seine Art und Weise spricht.“

„Glauben Sie, daß die Musik die Gesellschaft zum Besseren führen kann?“

„Ja sicher, durch die Bewußtseinsveränderung im Menschen. Versuchen Sie sich einmal vorzustellen, käme ein Tag, an dem es nirgendwo auf der Erde Musik gibt. Viele könnten das gar nicht überleben. Aber niemand denkt ernsthaft darüber nach, jeder nimmt die Musik als selbstverständlich hin. Und was den Jazz betrifft, so scheint: er für die USA nur insofern interessant zu sein, als sich Geld damit verdienen läßt. In Wahrheit ist gerade diese Einstellung ein Armutszeugnis!“

In die Knie gehen

„Gibt es in den USA heute keinen geistigen Führer der Schwarzen, der Ihnen wegweisend erscheint?“

„Nein, und wenn es einen gäbe, dann stünde er längst auf der Abschußliste. Wenn die USA nicht einmal ihren

eigenen Präsidenten zu schützen vermögen, wer hat dann überhaupt eine Chance zu überleben?“

„Meinen Sie, daß deshalb unter den Schwarzen keiner wagt, sich zu exponieren?“

„Es gibt einige im Untergrund. Dem Rassismus begegnete ich jedoch nicht nur in den USA, zu meiner Überraschung stellte ich fest, daß es ihn auch in Europa gibt. Aber¹ vielleicht erscheint er hier nicht so kraß, weil nicht so viele Schwarze hier leben. Überhaupt gibt es kaum einen Ort in der Welt, an dem ich nicht auf irgendeine Weise den Rassismus gespürt hätte. W. E. B. DuBois hat bereits zu Beginn dieses Jahrhunderts darauf hingewiesen, daß der Rassismus das größte Problem ist, mit dem die Welt im 20. Jahrhundert fertig werden müsse. Seine Voraussage erweist sich als richtig, und ich sehe keine Anzeichen dafür, daß man irgendetwas zur Lösung dieses Problems unternimmt. Auf den amerikanischen Schulen werden nach wie vor Lügen erzählt und Unwahrheiten als Geschichte verschleiert. Ich selbst mußte auf der Schule meinen Kopf mit Lügen vollstopfen und sie zu Papier bringen, um meine Prüfungen zu bestehen. Warum geht man denn überhaupt in die Schule, wenn man sich über die wahre Geschichte seines Volkes selbst informieren muß?“

„Sind Sie in Baltimore zur Schule gegangen?“

„Ja, und dort war die Rassentrennung sehr scharf. Wenn mich meine Mutter z. B. in die großen Kaufhäuser mitnahm, sah ich, wie die weißen Frauen Hüte, Mäntel und Kleider anprobieren. Meine Mutter aber durfte das nicht, denn für Schwarze war das verboten. Genauso war es mit dem Kino, wir durften nur in das Kino für Schwarze gehen. Das ging so bis 1954, damals war ich 14 Jahre alt. Aber ich kenne viele, die die Segregation noch gut im Gedächtnis haben und die noch heute von den 'white movies' sprechen, obwohl das nun schon 20 Jahre her ist. Und überall gab es diese Trennung. Es gab ein Schwimmbad für Weiße und eines für Schwarze, und es ist charakteristisch, daß man diese Bezeichnungen noch heute gebraucht, obwohl es diese Trennung doch gar nicht mehr geben soll. In Wirklichkeit hat sich aber gar nicht viel verändert. Man glaubt vielleicht, daß die Schwarzen sich mit kleinen Zugeständnissen zufrieden geben, aber um die Segregation ganz zu überwinden, müssen wir noch einen weiten Weg gehen.“

„Haben Sie als Kind sehr unter den Beschränkungen gelitten?“

„Nein, offengestanden fing ich sogar an, diese Zweiteilung zu lieben. Ich

war zufrieden, daß es in meiner Schule schwarze Lehrer und einen schwarzen Rektor gab, denn deren Positionen schienen für mich erreichbar. Ich sagte mir, vielleicht kannst du eines Tages auch Rektor einer schwarzen Schule werden. In einer weißen Schule, in der es so gut wie keine schwarzen Lehrer, geschweige denn einen schwarzen Rektor gibt, hätte ich mir derartige Zukunftschancen überhaupt nicht ausmalen können. Wenn meine Kinder in eine weiße Schule gehen und dort einen Schwarzen sehen, dann ist es höchstens der Hausmeister, und dementsprechend sind ihre Erwartungen. Ich bin gerne Schwarzer unter Schwarzen, und wir sollten, was immer es auch kosten mag, schwarze Schulen bauen. Freilich wäre die Integration das Beste, aber das, was wir heute haben, ist keine ehrliche und wahrhaftige Integration. Was da praktiziert wird, ist einfach nur eine Schau."

„Kamen Sie in Baltimore auch zum ersten Mal mit dem Jazz in Berührung?"

„Ja, es gastierten da vor allem Gruppen wie Clyde McPhatter, die Rhythm and Blues spielten. Zu denen ging ich immer, obwohl mich eigentlich Charlie Parker mehr faszinierte. Nur der kam nie durch unsere Stadt, und ich war da auf Platten angewiesen. Ich höre Parkers Musik immer noch oft, habe all seine Themen im Ohr, obwohl ich sie mit meiner Gruppe nie spiele, höchstens zuhause, wenn ich übe. Doch zählt für mich Charlie Parker letzten Endes genauso zur schwarzen Musik wie Rhythm and Blues, Mainstream oder Far Out Jazz, denn für mich gehört das alles zusammen. Ich ordne die schwarze Musik nicht in verschiedene Kategorien ein. Das tut nur das große Publikum, das alles mit einem Etikett versieht."

„Hatten Sie auch Kontakt zum traditionellen Jazz, etwa zu Louis Armstrong?"

„Ich hatte ihn nie gehört und tat ihn so, wie es viele andere tun, mit der Bemerkung ab, er sei eben Oldtime, spiele Musik von gestern. Auch da war es dann Max Roach, der mir beibrachte, daß, wenn ich Louis Armstrong persönlich hören würde, ich Kontakt mit der Geschichte der Schwarzen aufnehmen würde. Und mir wurde bewußt, daß Armstrong wirklich ein Pionier war, der sich nicht nur in der Musik durchkämpfen mußte. So hörte ich in ihm nicht irgendeinen Schwarzen musizieren, sondern erlebte ein Stadium der Geschichte nach. Armstrong pflegte auf die Bühne zu gehen und zu sagen: 'Wir spielen jetzt eine Nummer genauso, wie wir es einst in New Orleans taten'. Und damit führte er zurück

in die 20er Jahre, da sie auf die Knie gehen mußten, wenn es verlangt wurde. Wenn sie es nicht getan hätten, wenn sie nicht umhergelaufen wären wie Clowns, dann hätten sie niemals einen Job bekommen. Bisher hatte ich nie verstanden, warum Armstrong das tat, und hatte nur die eine Erklärung, daß auch er ein Onkel Tom sei. Freilich muß man als schwarzer Musiker in gewisser Weise auch heute noch in die Knie gehen. Einige der weißen Kollegen haben es da sehr viel leichter gehabt, nehmen wir z. B. Stan Getz. Ich schätze ihn sehr, denn er ist ein wunderbarer Musiker. Aber Stan Getz hatte es eben sehr viel leichter als z. B. Charlie Parker. Denken Sie an Kenny Dorham oder andere Musiker, die ich alle sehr respektiere, die großartige Künstler, teilweise Genies sind, aber als Schwarze ihren Weg nicht machen konnten. Viele waren nicht einmal in der Lage, von ihrer Musik zu leben. Im Gegensatz dazu kann ein weißer Musiker wie Doc Severinsen mit Leichtigkeit jede Menge Jobs bekommen, Fernsehengagements und was auch immer."

„Glauben Sie, daß die schwarzen Musiker solche Television-Jobs überhaupt reizen?"

„Aber ja, selbst ein Clark Terry würde sich darum reißen. Er war vor Doc Severinsen in der NBC Show engagiert. Ich bin der Ansicht — und wahrscheinlich teilt sie auch Severinsen selbst —, daß Clark Terry der Leiter der Band hätte werden sollen. Aber er ist eben schwarz, und so bekam Severinsen die Stelle. Ich will nun nicht sagen, Doc hätte diesen Job nicht annehmen sollen, meine jedoch, daß er ihn nicht verdient. Viele andere Musiker hätten ihn besser ausgefüllt. Aber das ist nur eines von vielen Beispielen für die allgemeine Situation."

„Wie ist Ihre Lage? Können Sie Ihren Lebensunterhalt mit Ihrer Musik bestreiten?"

„Ich kann mit meiner Gruppe immer wieder Konzerte geben und möchte sagen: wir überleben. Ich bin jetzt glücklicherweise an dem Punkt angelangt, an dem ich nicht mehr in Clubs arbeiten muß. Man kommt dort einfach nicht voran, arbeitet Jahr für Jahr im gleichen Umkreis, spielt in denselben kleinen Räumen, in denen die Besitzer ihr Geld verdienen, aber es nicht einmal fertigbringen, das Lokal etwas zu renovieren. Man kann nach vielen Jahren wieder dorthin kommen, und es hat sich nichts geändert. Ich möchte nicht einmal als Gast in solche Clubs gehen. Das einzige Positive ist der enge Kontakt der Musiker mit dem Publikum. In solch einem kleinen Raum ist man nahe zusammen, und das ist für die Musik recht

gut. Wenn ein Lokal einigermaßen gut ausgestattet ist, die Musiker auch einen Aufenthaltsraum haben, das Publikum gemütlich sitzt und man nicht ununterbrochen gezwungen wird, Alkohol zu konsumieren, dann ist alles ganz in Ordnung. Aber wann kommt das schon einmal vor? Der Hauptgrund, warum man in einen Club engagiert wird, ist doch der, daß sich der Wirt davon einen möglichst großen Umsatz verspricht. Ich selbst trinke nicht, rauche nicht und empfinde es besonders unerträglich, in einem Club zu spielen, in dem die Luft so schlecht ist, daß man nicht mehr die Augen aufmachen kann."

Profitgier

„Da Ihnen die Clubs nun erspart bleiben, verdienen Sie Ihr Geld durch Konzerte, wie Sie sagten, und wahrscheinlich auch durch Plattenproduktionen. Sind Sie eigentlich noch bei Fantasy/Prestige unter Vertrag?"

„Nein, und würde ich den Eindruck haben, sie hätten etwas für meine Platten getan, dann wäre ich noch dabei und sähe keinen Anlaß, mich zu beschweren. Aber Fantasy hat nie eine Platte, die ich aufgenommen habe, richtig publik gemacht. Die Firma gibt vier Millionen Dollar für einen Film aus, aber hat keine 500 Dollar übrig, um für eine Platte mit mir zu werben. So habe ich mich von der Firma getrennt."

„Konnten Sie aufnehmen, was Sie wollten, oder mußte. Sie Konzessionen machen?"

„Musikalisch haben sie keine Auflage gemacht, aber was hat das für einen Wert, wenn sie die Platten nicht verkaufen. Es ist doch wichtig für einen Musiker, daß seine Musik gehört wird. Aber dafür hatten sie so gut wie kein Interesse, jedenfalls taten sie nichts für den Verkauf meiner Platten."

„Haben Sie inzwischen einen Vertrag mit einer anderen Plattenfirma?"

„Ich verhandle noch und hoffe, daß ich bei einer größeren Plattenfirma etwas machen kann."

„Glauben Sie nicht, daß es für Sie das Beste wäre, Ihre Platten selbst zu produzieren und zu vertreiben?"

„Das ist einfach zu viel Arbeit. Wenn ich Musik mache, andere Musiker verpflichte, Jobs suchen muß, um sie zu halten, neue Musik ausarbeite, Bücher führe, dann bleibt einfach keine Zeit mehr, sich um den Plattenverkauf zu kümmern. Wenn es sich aber herausstellen sollte, daß es der einzige Weg ist, um weiterzukommen, dann werde ich es eines Tages doch selbst tun müssen. Einstweilen suche ich aber noch nach anderen Möglichkeiten."

„Sicher sind Sie mit den Vorgängen vertraut, die sich bei der musikereigenen Firma Strata-East getan haben. Es ist sicher besonders enttäuschend, wenn es einer der Musiker ist, der seinen Kollegen in den Rücken fällt. Die Umstände können da genau so unerfreulich wie bei großen Konzerten sein.“

„Man muß sich klar darüber sein, daß das Musikgeschäft in sich nicht sehr sauber ist. Jedenfalls fand ich heraus, daß fast alle Plattenfirmen ziemlich gleich sind. Einige vielleicht weniger mies, die anderen dafür aber um so mieser. Und ich hatte das Pech, es mit einer der miesesten zu tun zu haben.“

„Welche Gründe gibt es Ihrer Ansicht nach für das so total profitbezogene Verhalten der Plattenfirmen?“

„Einfach weil sie es so leicht haben, Geld zu machen. Der Musiker hat keine Kontrolle darüber, welche Stückzahlen von dieser oder jener Platte auf der ganzen Welt verkauft wurden. Die Plattenfirmen geben keine wahrheitsgemäßen Auskünfte und machen auf diese Weise um so mehr Geld. Sie haben die Möglichkeit, die Rechte an andere Länder zu verkaufen und lassen den Künstler im unklaren darüber. Jedenfalls ging es mir so. Auf meinen Reisen stieß ich überall auf meine Platten, ob in Japan oder in Europa. Ich habe aber nie eine Abrechnung über die Zahl der in Japan verkauften Platten erhalten, bis ich sie nach einer Tournee anforderte. Es hat den Anschein, daß die Plattenfirmen die Musiker grundsätzlich für dumm verkaufen. Ich wehrte mich ständig und beschwerte mich über dieses Unrecht. Aber viele Musiker wissen nicht einmal über ihre Rechte Bescheid. Bei einigen Firmen ist das allerdings anders. Denken Sie an Columbia. Dort geben sie Geld aus, wenn sie an einen Künstler glauben, und sorgen auch dafür, daß er bekannt wird.“

„Aber das betrifft doch nur zwei oder drei Stars oder Gruppen. Miles Davis, Herbie Hancock und Weather Report.“

„Ja, schon. Thelonious Monk z. B. bekam nicht die Publicity, die er verdient hätte. Aber immerhin versuchen sie, wenn auch in beschränktem Maße, Geld zu investieren, wenn es darum geht, einen Musiker zu fördern. Bei Fantasy aber sagte man mir, daß sie nur dann für einen Musiker Geld ausgeben, wenn sie die absolute Gewißheit hätten, daß er sich gut verkauft!“

„Sammeln Sie Ihre Platten?“

„Ich bewahre sie zu Hause auf, ja, aber spielen tue ich sie eigentlich so gut wie nie. Ich höre immer nur das, an was ich gerade arbeite. Wenn eine

Platte von mir auf dem Markt erscheint, dann habe ich sie ja schon so oft gehört, daß ich sie satt habe. Man bekommt die Musik nicht nur beim Aufnehmen und beim Abmischen ins Ohr, sondern auch wenn man die Bänder mit nach Hause nimmt, sie kontrolliert, sich die Reihenfolge der Stücke überlegt und die notwendige Auswahl trifft. Man hat dann einfach genug. Nur wenn sie meine Platte im Radio bringen, dann freue ich mich darüber; aber lediglich aus dem Grund, daß ich die Gewähr habe, daß die anderen Leute die Musik hören.“

Laß uns singen, Daddy

„Hören Sie sonstige Platten?“

„Heute vorwiegend Gesangsstars, denn mich interessiert die menschliche Stimme sehr stark. Ich studiere ja auch Gesang und singe gerne. Manchmal ist Singen befriedigender als Spielen. Ich habe noch nicht herausgefunden, warum -sich dieses Gefühl bei mir einstellt, vielleicht weil ich Singen als direkte menschliche Äußerung empfinde, so wie das Sprechen. Der Gesang kann die Faszination eines guten Redners haben, wie es etwa Malcolm X einer war. Ich bewundere z. B. Jean Garn, die das Singen glänzend beherrscht; ihre Stimme klingt wie eine Glocke.“

„Bei den Berliner Jazztagen 1975 ist sie ja im selben Konzert wie Sie aufgetreten, kam aber in der Norman Connors Gruppe leider nicht sehr glücklich zum Zug. Wo lebt Jean heute?“

„In Atlanta, Georgia. Sie hat sich inzwischen von Ihrem Mann Doug Cam, mit dem sie ihre ersten Platten machte, getrennt.“

„Welche anderen Gesangsstars mögen Sie noch?“

„Stevie Wonder, Billie Holiday, Marvin Gaye, Sly Stone, Bill Withers, auch Blind Lemon Jefferson. Ich höre also nicht nur Jazzsänger, sondern die ganze Palette des Gesangs von heute. Leider sind Jazzmusiker oft sehr snobistisch und verwahren sich entrüstet dagegen, wenn man ihnen unterstellt, sie würden Gefallen etwa an Sly Stone finden. Sie betrachten das als unter ihrer Würde. Jedenfalls distanzieren sich viele von dieser Art Musik, vielleicht aus Neid, vielleicht weil sie einfach noch nicht auf den Geschmack gekommen sind. Ich war immer an verschiedenen Musikarten interessiert. Sie sind oft aus derselben Sphäre herausgewachsen. Bedenken Sie nur, daß etwa James Brown dieselbe Schule besuchte wie John Col-

trane, vielleicht waren beide sogar in derselben Klasse. Ich möchte meinen Kindern beibringen, die Zusammenhänge zu erkennen, sie sollen keine unzulängliche Ausbildung bekommen, sondern die wahre Geschichte des schwarzen Volkes und seiner Musik verstehen lernen.“

„Wieviele Kinder haben Sie, und geben Sie Ihnen auch Musikunterricht?“

„Ich habe zwei Kinder, und sie kommen natürlich mit der Musik viel in Kontakt, aber ich werde sie nicht dazu zwingen. Meine kleine Tochter, sie ist jetzt sechs Jahre alt, will z. B. immer mit mir singen; und wenn ich sie mal auf eine Tournee mitnehme, bedrängt sie mich auf der Reise ununterbrochen, mit ihr Lieder anzustimmen. Wenn sie mich mit ihrem zarten Stimmchen bittet: ‚Ach Daddy, laß uns noch einmal dieses Lied probieren‘, dann kann ich ihr den Wunsch nicht abschlagen, und wir singen es dann so oft, bis sie es alleine kann.“

„Die Geschichte Ihres Volkes beginnt ja in Afrika. Fühlen Sie sich mit dem schwarzen Erdteil sehr verbunden?“

„Ich weiß, daß meine Vorfahren daher stammen, fühle mich aber ebenso in den USA zuhause, denn ich bin ja schließlich hier geboren. Mein Vater und dessen Vater und Großvater, sie haben mitgeholfen, das Land urbar zu machen, haben es mit aufgebaut. Und sie bekamen nicht einen Dollar dafür. Man muß sich das vor Augen führen: Da rackern sich die Menschen jahrhundertlang von morgens bis abends in harter körperlicher Arbeit ab und ernten als Lohn dafür nicht einmal einen Dank! Stellen Sie sich vor, ich würde eine Band leiten, deren Mitglieder alle Sklaven sind und würde von ihrer Musik leben, würde ihnen den Lohn für die Arbeit vorenthalten. Das klingt ungeheuerlich. Aber es ist genau die Parallele zu den Vorgängen in Amerika. Die Ausbeutung der Schwarzen ist der Grund, warum das Land so reich werden konnte, wie es heute ist.“

Gutii jn Endress

Plattenhinweise

Gary Bartz Quintet „Libra“	Milestone 9006
Gary Bartz „Another Earth“	Milestone MSP 9018
Gary Bartz Ntu Troop „Home!“	Milestone MSP 9027
Gary Bartz Harlem Bush Music „Taifa“	Milestone MSP 9031
Gary Bartz Ntu Troop „Harlem Bush Music — Uhuru“	Milestone MSP 9032
Gary Bartz Ntu Troop „Follow, The Medicine Man“	Prestige PR 10068
Gary Bartz Ntu Troop „I've Known Rivers And Other Bodies“	Prestige P-66001
Gary Bartz „Singerella — A Ghetto Fairy Tale“	Prestige P-60083



Foto: Hans Harzheim

Ausdruck des oberflächlichen Ichs?

HERBIE HANCOCK

„Herbie Hancock, Sie erklärten einmal, daß Sie kein musikalischer Snob mehr sein möchten. Das stand im Time Magazin. Was wollen Sie damit sagen? War die Musik des Miles Davis Quintetts der 60er Jahre snobistisch?“

„Nein, nein. Nicht die Musik war snobistisch. Ich war der Snob. Es ist die Einstellung, von der ich spreche, nicht die Musik. Vielen Jazzmusikern und Hörern passiert es, daß sie die Achtung vor sehr einfachen, grundle-

genden Dingen in der Musik verlieren. Auf der Suche nach Komplexität und Kreativität beginnen sie, beides gleichzusetzen — aber Kreativität bedeutet ursprünglich etwas anderes.“

„Was ist Ihrer Ansicht nach das Grundlegende in der Musik? Was hatten Sie in den 60er Jahren verloren?“

„Was fehlte? — Die einfachen, gemeinsamen Dinge, die deutlich machen, was ich weiß und was die Leute wissen. Einfach, was wir beide zur Verständigung benutzen. Die gemein-

samen Dinge der Menschen in ihrem Leben.“

„Glauben Sie, daß mit jener Musik die Verständigung unterbrochen wurde?“

„Sehen Sie, eine der Schwierigkeiten der Jazzmusik ist, daß behauptet wird, sie sei immer ihrer Zeit voraus, sie entwickle sich schneller als der Geschmack der Leute und ähnliches. Der Grund dafür ist häufig der, daß beim Fortschreiten von einer Entwicklungsstufe zur nächsten frühere Standpunkte aufgegeben werden.“

Deshalb wollte ich umkehren und auf einig von dem, was den Leuten ge-
läufig, vertrauter ist, zurückkommen.
Wir werden das auch in einem der
heutigen Zeit entsprechenden Stil tun.
Wir werden das als Ausgangspunkt
benutzen, als den gemeinsamen Nen-
ner, auf dem wir unsere Musik auf-
bauen."

„Das war also der Grund, der aus-
schlaggebend dafür war, daß Sie be-
gannen, das zu spielen, was Sie als
,funky stuff' bezeichnen...?"

„Ja, und ich spiele das gerne!"

„Ich sagte nicht, daß Sie das nicht
gerne tun!"

„Wissen Sie, daß ich ein Snob war,
liegt daran, daß ich es gerne war. Als
mir das erste Mal der Gedanke kam,
etwas in dieser Richtung auf einer
Platte zu machen, war meine Reak-
tion: nein, ich möchte das nicht tun."

„Wie würden Sie den Begriff ,funky'
erklären?"

„Das ist eine sehr gute Frage. Ich
kann es nicht erklären. Es ist eine be-
stimmte Art des Feelings, die sich von
dem, was wir als moderne Jazzhörer
erwarten, unterscheidet. Das ist wie-
der ein anderes Feeling. Man könnte
sagen, daß die Unterscheidungsmerk-
male die verschiedenen Beurteilungs-
kriterien, die verschiedenen Regeln
sind. Das Feeling offenbart sich auf
andere Art. Was es in Ihrem Innern
auslöst, mag jenem anderen sehr
ähnlich sein, aber der äußere Klang
an sich ist verschieden, und es lassen
sich andere Regeln darauf anwen-
den."

„Ist Dave Brubeck funky?"

„Funkiness hat mehrere Bedeutun-
gen. Zum Beispiel die Art, wie Sie
über die Musik, die ich liebe, reden
und das, was ich dazu sage. Die Fun-
kiness, die ich meine, hat ihren Ur-
sprung im Rhythm and Blues und in
der Soulmusik, sie kam aus dieser
musikalischen Entwicklung. Ihren ge-
genwärtigen Ausdruck findet sie in
Leuten wie Sly Stone, James Brown
und dem Philadelphia Sound, Mo-
town, Stevie Wonder, Marvin Gaye
und Musikern wie diesen."

„Warum ist eine Lightshow für Ihren
Auftritt nötig? Warum versuchen Sie,
Ihr Publikum mit — lassen Sie uns sa-
gen — visuellen Knüllern zu beein-
drucken?"

„Zuerst einmal: Sie vermuten, daß ich
versuche, meine Zuhörer zu beein-
drucken! Und zweitens geben Sie Ih-
rer eigenen Meinung darüber Aus-
druck. Das ist in Ordnung. Ich sehe
aber überhaupt keinen Grund, weshalb
ich, wenn die Musik cut ist, nicht
noch andere Sachen machen soll, die
visueller Art sind. Denn schließlich

stehe ich da vor den Leuten, die mich
nicht nur hören, sondern auch sehen
können. Jetzt ist eben die Zeit der
Elektronik und all der anderen techni-
schen Möglichkeiten. Wir hatten in
unsere Musik Synthesizer und Video-
recorder einbezogen, all diese Dinge,
mit denen wir konfrontiert worden wa-
ren. Ich verstehe einfach nicht, wes-
halb es mir nicht erlaubt sein sollte,
visuelle oder schauspielerische Mög-
lichkeiten auszunützen, wenn ich die
Absicht habe, den Leuten Freude zu
machen und sie zu unterhalten."

„Sie sprechen das Darstellerische an.
Könnte es sein, daß Sie zu Ihrer Mu-
sik Tänzer auftreten lassen?"

„Weshalb nicht. Ich habe darüber
nicht nachgedacht. Was würde wohl
jemand sagen, der von dieser Idee
nicht begeistert ist?"

„Er würde sagen, was für einen Zirkus
veranstaltet der jetzt oder etwas ähn-
liches. Jene Puristen würden das sa-
gen, die nur die Musik gelten lassen.
Aber das ist ihre Sache!"

„Ja, das ist allein ihre Sache. Aber ich
glaube auch, daß in vielen Fällen die-
se Engstirnigkeit auf eine verzerrte
Persönlichkeit zurückzuführen ist.
Menschen, die sich selbst zu begriffs-
bestimmenden Richtern ernannt und
entsprechende Richtlinien erstellt ha-
ben, um zu beurteilen, was gültig ist
und was nicht, und die sich niemals
ändern, niemals auch nur zuhören.
Das ist das Problem. Ich habe mich
verändert. Warum können das andere
nicht? Ich habe viel darüber nachge-
dacht. Ich hätte so etwas niemals vor
ein paar Jahren getan. Ich habe
meine ganze Einstellung gegenüber
der Unterhaltung geändert. Miles Da-
vis pflegte zu sagen: ,Wenn die Musik
gut ist, brauchst du nichts anderes
mehr.' In Ordnung, das ist richtig."

„Dies ist genau das, was eine Menge
Kritiker immer noch glauben."

„Das kann richtig sein. Aber ich
mache diese Sachen nicht, weil ich
sie nötig habe. Wenn wir nur Dinge
tun würden, die notwendig sind, wür-
den wir ein sehr eintöniges Leben
führen. Wir tun Dinge, die notwendig
sind, und Dinge, die nicht notwendig
sind. Manchmal sind das zwei ganz
verschiedene Geschichten. Es gibt für
alles seinen Platz. Alles ist im Gleich-
gewicht. Ich habe nie besonders viel
Theater gemacht. Ja, mal in Berlin,
ganz zum Schluß eines Konzertes,
aber das waren vielleicht drei Minu-
ten von insgesamt eineinhalb Stun-
den! Was mich damals wirklich er-
staunte, war, wie stark die Leute wäh-
rend des ganzen Konzertes auf die
Musik reagierten. Als wir zum Beispiel
die beiden ersten Stücke, die zusam-

menhängend gespielt wurden, been-
det hatten, applaudierte das Publikum
so stark, daß ich warten mußte, bis
ich über das nächste Stück sprechen
konnte. Ich wußte, daß ihnen das, was
sie hörten, gefiel. Wenigstens emp-
fand ich das so. Und ihnen vgefiel
auch der Rest des Konzertes. Aber
wegen der letzten drei Minuten, die
sie nicht verstanden und von denen
sie anders denken als ich, behauptet
nun jeder, das Konzert wäre misera-
bel gewesen, und wir hätten schlecht
gespielt. Sie vergessen darüber völlig
das Vergnügen, das sie durch die Mu-
sik hatten."

„Da wir von Berlin sprechen — ich
hörte Herbie Mann nach dem Konzert
zu Ihnen sagen: ,Vergiß es, Herbie,
500000 Leute können nicht unrecht
haben.' Ich frage jetzt Sie, meinte er
die Käufer Ihres letzten Albums?"

„Ich glaube, daß er darauf anspielte."

„Wer kauft Ihre Schallplatten — Ihre
letzten Plattenalben? Wissen Sie ir-
gend etwas darüber?"

„Nun, Leute von acht bis achtzig! Vor
allem Amerikaner. Hauptsächlich
schwarze Amerikaner. Aber wir spiel-
ten in den Staaten auch öfters vor
überwiegend weißem Publikum, und
wir hatten denselben Anklang — und
wir lieben es. Es waren hauptsächlich
junge Leute."

„Ich hörte, daß Sie und Ihre Gruppe
Pionierarbeit geleistet hätten, was die
Präsentation in den Medien Rundfunk
und Fernsehen angeht. Deshalb mei-
ne Frage, was wird mit Cecil Taylors
Musik passieren? Er wird niemals in
einem ,Coast to Coast'-Programm in
Amerika präsentiert werden. Sogar in
Deutschland ist es sehr schwierig, ihn
in den Medien vorzustellen."

„Es wäre ungewöhnlich, wenn es
nicht so wäre. Es sei denn, es handle
sich um eine ganz andere Art Pro-
gramm."

„Was ist der Grund dafür? Hat er den
Kontakt zu der Gemeinschaft, zu den
Leuten, verloren?"

„Ich erinnere mich nicht, daß er je die
Art Kontakt hatte, die Sie meinen. Ich
erinnere mich nicht, daß bei ihm so
etwas vorhanden war. Ich kenne ihn
nur als einen experimentellen Musiker
mit einem begrenzten Publikum. Die
Zuhörerschaft nimmt zu, weil die ge-
samte Avantgarde langsam eine ge-
schlosseneren Gpstalt annimmt."

„Ich habe den Eindruck, daß Sie ver-
suchen, Ihr früheres Jazzimage loszu-
werden. Sie baten mich zum Beispiel,
Sie nicht als Herbie Hancock und
sein Quintett anzukündigen, sondern
Sie bevorzugen Herbie Hancock und
die Head Hunters. Was bedeutet Ih-

nen Jazz heute? Ist es eine Sache für eine handvoll Freaks? Was ist Jazz? Einige Leute sagen, das Wort 'Jazz' sei schlecht und werde immer falsch verstanden. Wie denken Sie über Jazz?"

„Was mich betrifft, so glaube ich, daß ich ein sehr gutes Verständnis für Jazz habe, denn ich bin ein Teil davon gewesen, und zwar auf sehr vielartige Weise. Ich glaube nicht, daß ich eine sehr begrenzte Vorstellung von dem habe, was Jazz ist, aber ich erwarte von anderen Leuten nicht dasselbe Verständnis. Passen Sie auf! Wenn ich im Publikum sitzen und eine Gruppe beobachten würde — das soundso Quintett —, würde es mich nicht stören, wenn es so klänge, wie jemand anderes. Aber nehmen Sie irgend jemand anderen aus dem Publikum, der nicht so vertraut ist mit den verschiedenen Seiten des Jazz, er würde sich automatisch eine bestimmte Vorstellung machen. Und wenn das, was er hört, dem nicht entspricht, hat er möglicherweise Schwierigkeiten, sich auf das einzustellen, was er hört. Denn er erwartet etwas Bestimmtes, er wartet darauf und wird es doch nie hören. Er vergißt dabei, was tatsächlich von der 'Bühne kommt, einfach um jede Unsicherheit zu vermeiden, alles, was den Leuten beim Musikhören im Wege ist. Manchmal kann es gefährlich sein, das Wort 'Jazz' und einige andere mit dem Jazz in Verbindung gebrachte Begriffe, wie etwa die Gruppe Trio, Quartett, Quintett oder Sextett zu nennen, zu gebrauchen. Das ist eine ganz bestimmte Art von dem, was man mit Jazz in Verbindung bringt."

„Ich weiß, daß Sie ein Mitglied von 'Nishirena of America', einer buddhistischen Sekte, sind. Weshalb haben Sie die Religion gewechselt?"

„Weil man mir sagte, daß sich dann mein Leben schneller entfalten könnte, daß ich ausgeglichener werde, daß ich alles, was ich im Leben hervorbringen möchte, schneller verwirklichen könnte!"

„Und wer sagte Ihnen, daß gerade diese Sekte dazu in der Lage ist, Ihnen das zu geben?"

„Buster Williams war der erste, der mir das erzählte. Er spielte in meiner früheren Gruppe Baß, und er erzählte mir davon, nachdem ich ihn darum gebeten hatte. Es geschah folgendes. Eines Nachts spielte er zu einer Zeit, da er genauso müde war wie ich und die ganze Band, enorm gut. Es war ein Freitagabend, und wir hatten die Nacht davor so gut wie nicht geschlafen, nur ein kurzes Nickerchen ge-

macht. Wir gastierten in einem Club in Seattle, Washington, der gestopft voll war und in dem jeder die Musik hören wollte. Wir schlepten uns auf die Bühne. Ich wußte, daß Buster zu jener Zeit damit begonnen hatte, irgendeine Philosophie zu betreiben, aber ich hatte keine Ahnung, was es war, und ich war auch nicht besonders interessiert, denn ich hatte meine eigene Philosophie über die Dinge. Jedenfalls ließ ich Buster die Einleitung zum ersten Stück beginnen und war fassungslos, denn ich sah ihn Dinge spielen, die man mit den Händen unmöglich machen kann. Und der Sound! Es war einfach unglaublich. Es weckte die ganze Band auf, und das Publikum. Es war so gehaltvoll, daß es für jeden im Raum eine Inspiration war und wir einen phantastischen ersten Set spielten. Es war wie Zauberei, und ich weiß, es kam von dieser Inspiration. In diesem Moment dachte ich, daß nicht er es war, der den Baß spielte, denn es ist unmöglich für ihn, so zu spielen. Jedenfalls schob ich ihn danach in die Garderobe und sagte: 'Buster, ich weiß, du betreibst irgendeine Art Philosophie, und was es auch immer sein mag, wenn es dich befähigt, so Baß zu spielen wie heute, muß ich wissen, was es ist.' So erklärte er mir, daß dies eine grundsätzliche Übung sei, die man täglich macht, ohne seinen Lebensstil ansonsten ändern zu müssen."

„Was für eine Art Übung ist das? Was müssen Sie tun?"

„Es ist ein einfacher Gesang aus vier Wörtern."

„Können Sie es vorsingen?"

„Okay. Das erste Wort ist 'nam — mjoho — rengae — kjo'. Sie nehmen einen Ton, halten ihn und sprechen jede Silbe gleichmäßig, in jeder beliebigen Geschwindigkeit. Ich sagte zu Buster, das sei verrückt, denn wie könne dieser Sound irgendwelche Auswirkung auf mein Leben haben? Er sagte darauf: 'Ich weiß nicht, wie das funktioniert, aber versuch es und warte, was geschieht'. Ich sagte, daß ich nicht glaube, daß es funktioniert. Aber er sagte: 'Du mußt nicht daran glauben, es wird irgendwie gelingen'. Und das ist es, was mich überraschte, denn das ist wie bei einer wirklichen Tatsache. Jede Tatsache bewirkt etwas, ob man es glaubt oder nicht. Wenn Sie die Straße überqueren, dabei ein Buch lesen und nicht auf den Verkehr achten, werden Sie von einem Auto angefahren werden; ob Sie es nun glauben oder nicht. Verstehen Sie, das ist eine Tatsache. Er sagte: 'Ich glaubte auch nicht, daß es

eine Tatsache ist, und es liegt an dir, dies auf deine eigene Art herauszufinden. Was wir tun, ist diese Worte singen. Der Sinn liegt einzig und allein darin, dich selbst zu finden und das zu werden, was du selbst bist."

„Wie lange brauchten Sie dazu?"

„Ich habe mich selbst noch nicht gefunden. Ich bin noch auf dem Weg dorthin. Aber ich werde es erreichen."

„Sie sagten einmal, Gesang hat niemals versagt. Sie sagten, singen ist gut, um irgend etwas zu bewirken. Was sollte das schwarze Amerika tun, um die Situation zu verändern? Ich meine jetzt die politische Szene. Ist es wirklich damit getan, daß die Leute 'We shall overcome' singen?"

„Wenn man einfach nur singt und nichts tut, wird nichts geschehen. Der Gesang bewirkt alles auf der Welt, so daß die Umstände eintreten, die eintreten müssen, um das zu erreichen, was man anstrebt. Aber die Arbeit muß immer noch getan werden. Dennoch! Wenn etwas völlig unmöglich erscheint und man singt dafür, dann wird's doch möglich!"

„Muhammad Ali sagte einmal, daß er versuchen möchte, einen Staat mit fünf Millionen schwarzen Amerikanern aufzubauen, ohne einen einzigen Weißen. Ich kann diesen Wunsch sehr gut verstehen, aber ist das der Weg, den auch Sie einschlagen möchten? Oder würden Sie eine Integration von schwarzen und weißen Amerikanern anstreben?"

„Zuallererst: Dies ist keine Religion des schwarzen Amerika! Nein, ich glaube das nicht. Was die Menschheit allgemein braucht, ist mehr Respekt vor dem menschlichen Leben und Verständnis für das, was Humanität wirklich ist. Dies ist der hauptsächliche Zweck des Gesangs, Humanität zu begreifen und so menschlich wie möglich zu werden."

„Was könnten die schwarzen Amerikaner tun, um ihre Situation völlig zu verändern?"

„Die meisten Veränderungen, die versucht wurden und die mit Gewalt und Umsturz zu tun hatten, funktionierten eine Weile, doch dann wurden die Leute, die an der Spitze standen, von den Unterdrückten gestürzt, und die ganze Sache drehte sich um. So ändert sich zwar etwas, aber es wird niemals zufriedenstellend sein. Was wir brauchen, ist etwas, das wir menschliche Revolution nennen, eine persönliche Revolution, die sich aus einem besseren Verständnis dieser Welt, in der wir leben, und unserer Position in dieser Welt ergibt. Und je mehr man sich entwickelt, um so

mehr kann man die Leute durch das Sein und Handeln anspornen. Dann wird es denen, die eine Position innehaben, in der sie größere Veränderungen bewirken können, die also die Politik der Gemeinschaft oder der Welt oder was immer bestimmen, möglich sein, ein tieferes Verständnis für das zu bekommen, mit dem sie sich befassen. Sie werden nicht zu kurzfristigen Lösungen kommen, sondern weiterreichende Entscheidungen treffen, die dann auch tatsächlich funktionieren. Aber ich bin Musiker und der letzte, der so etwas versucht. Ich glaube auch nicht, daß es für mich im Moment richtig wäre, als Politiker Antworten zu suchen und zu finden. Meiner Meinung nach liegt die Lösung in der Entwicklung eines praktikablen Wertsystems."

„Nehmen Sie aktiv am politischen Leben Ihres Landes teil, wie dies James Brown in gewisser Weise tut? Spenden Sie Geld für bestimmte Zwecke?“

„Ich habe Wohltätigkeitskonzerte gegeben. Ich gab ein Benefizkonzert für Angela Davis, und wir wurden für dieses Konzert bezahlt. Aber tatsächlich gingen die Einnahmen an eine Organisation in Newark, New Jersey, die Newark heißt. Leroi Jones sollte das Geld bekommen und damit etwas für die schwarze Gemeinde tun, denn wir gaben ein Konzert für sie. Wir sind im Begriff, bei einem anderen Wohltätigkeitskonzert für eine schwarze Universität in Wilburforce, Ohio, der Central State University, zu spielen, weil die Universität vor einiger Zeit von einem Tornado beschädigt wurde. Auf diese Weise habe ich mit solchen Dingen zu tun. Aber um aufzustehen und einen Politiker aktiv zu unterstützen, weiß ich zu wenig darüber."

„Wie stehen Sie zu Malcolm X? Er sagte beispielsweise, der größte Teil der schwarzen Bevölkerung würde heute verführt. Die meisten interessierten sich nur für Autos, Fernseher und Häuser — für ein angenehmes Leben. Würden sie Malcolm X zustimmen oder nicht?“

„Er hat vollkommen recht! Ich stehe ungefähr so zu seiner Feststellung: Was der schwarzen Bevölkerung im allgemeinen fehlt — und dies ist überall so —, ist die Hoffnung, einmal zu wirklicher persönlicher Entfaltung zu gelangen, all das tatsächlich erreichen zu können, was man erreichen will. Die Schwarzen glauben nicht mehr daran, nach all dem, was man ihnen angetan hat. Und so beschränken sie sich auf Wünsche, die immerhin auch für sie erfüllbar sind: Ein Cadillac und ähnliche materielle Dinge.

Das sind realistische Ziele für die schwarze Bevölkerung Amerikas, und nur weil die 'Hoffnung auf etwas Weiterreichendes und Bedeutenderes verloren ging, verlagerte sich das Gewicht auf diese materiellen Dinge. Ich sage nicht, daß der Wunsch nach einem Cadillac, nach mehr Geld, falsch ist. Daran ist nichts falsch. Doch im Buddhismus nennen wir dies einen Ausdruck des 'oberflächlichen Ichs'. Es gibt aber ein höheres Ich, das entwickelt werden muß. Das würde dazu führen, daß das oberflächliche Ich auf den ihm angemessenen Platz verwiesen wird. Zu bestimmten Zeiten ist der Wunsch nach Geld vorhanden, zu anderen Zeiten aber der Wunsch nach Entwicklung, nach Frieden und Glück in der Welt. Diese Dinge in ein richtiges Verhältnis zu bringen, das ist es, was der Buddhismus will. Und wenn wir über Politik reden, dann ist dies immer mit dem Buddhismus verbunden, denn nur so kann ich dieses Thema verstehen, das ja mit Musik direkt nichts zu tun hat."

„Meine letzte Frage führt zur Musik zurück. Seit 'Blow up' sind Sie auch als Filmkomponist bekannt. Welcher Film kam noch?“

„Death Wish — Ein Mann sieht rot'."

„Das ist ein ziemlich umstrittener Film. Könnten Sie die Handlung in wenigen Worten wiedergeben?“

„Er handelt von einem Mann, dessen Frau und Tochter von Gangstern in New York aufs Brutalste mißhandelt wurden. Die Frau starb an den Folgen, und die Tochter wurde so gut wie unheilbar geisteskrank. Aus seiner eigenen Frustration heraus will er Vergeltung üben, und dies geschieht am Anfang einfach rein automatisch. Doch nach und nach wird die Angelegenheit brutaler. Er steigert sich in das Töten von Gangstern hinein. Und diese Idee ergreift völlig Besitz von ihm und bestimmt seine Handlungen. Er wird immer verrückter, und am Ende des Films ist er gänzlich auf die andere Seite übergetreten."

„Glauben Sie an Selbstjustiz? Ja oder nein!“

„Ich möchte auf die'se Frage nicht mit ja oder nein antworten. Wenn ich keine vollständigere Erklärung dazu geben kann, möchte ich gar nichts sagen. Sonst ist es sehr gefährlich. Ich glaube, daß Selbstjustiz in dem Moment gerechtfertigt ist, in dem sie einem vernünftigen Verstehen der Situation entspringt. Man muß auf das reagieren, was um einen herum vorgeht. Aber man muß einige Grenzen ziehen. Man muß sich gegen Mord abschirmen. Wenn es zur Selbstvertei-

digung kommt, so glaube ich, daß dies ebenfalls unter dem Deckmantel der Selbstjustiz geschieht."

„Sie meinen, wenn das Gesetz nicht fähig ist, Sie vor Verbrechen zu schützen, sollten Sie Ihr eigener Polizist sein, oder wie meinen Sie das?“

„Wenn man sich selbst verteidigt, ja. Man kann nicht jemanden auf sich zukommen und sich ein Messer ins Herz stoßen lassen. Man muß sich gegen ihn wehren, um ihn davon abzuhalten, zu töten. In diesem Sinne würde ich ja sagen. Aber mit der Absicht loszugehen, an jemandem Vergeltung zu üben, der einem auf verbrecherische Weise etwas angetan hat, hieße, das Verabscheuungswerte nun selbst aufzunehmen und die böse Tat auf eine falsche Art zu erwidern. Ich persönlich würde versuchen, einen positiven Weg zu finden, auf dem ich auf eine negative Situation, die mir aufgezwungen wurde, reagieren kann."

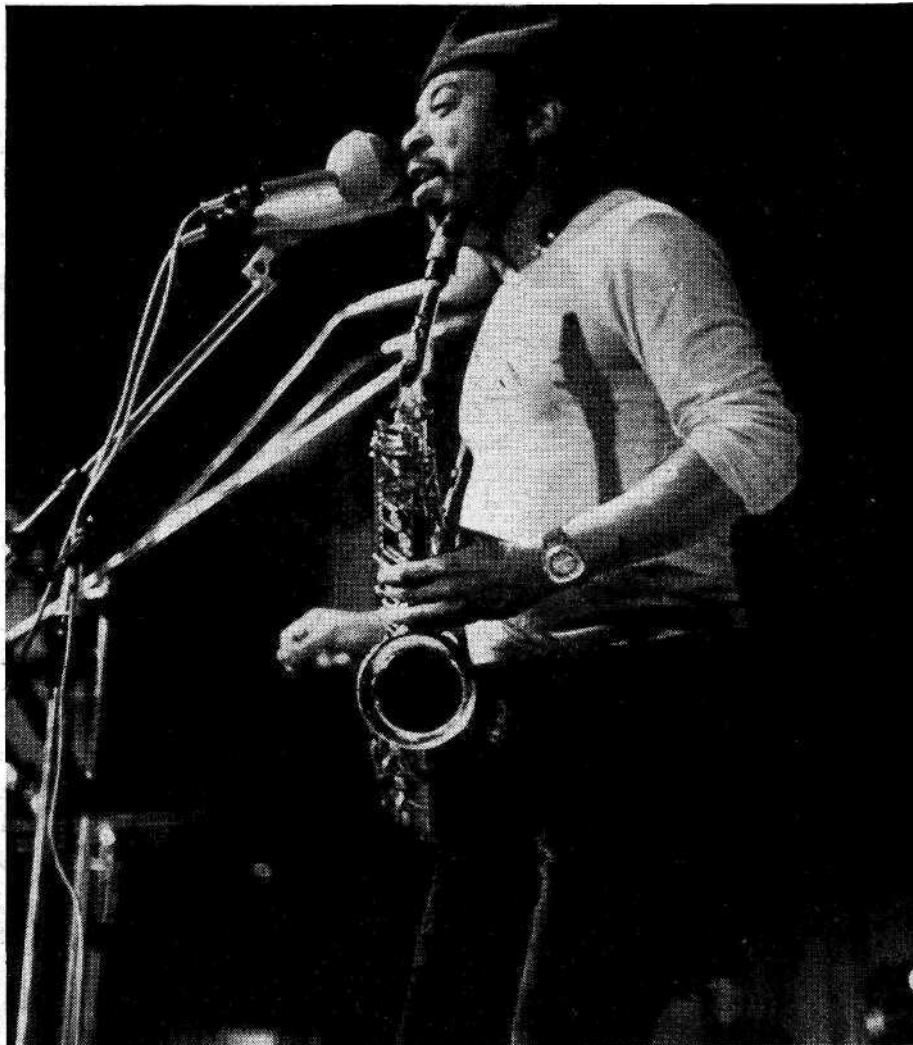
„Wie könnte das vor sich gehen?“

„Ich erinnere mich, daß ein mir sehr nahestehender Freund eines Tages anfang, mit mir zu streiten und sich mit mir zu schlagen. Ich brauchte wirklich einige Wochen, um darüber hinwegzukommen, denn ich war sehr ärgerlich. Er wußte, wie er gegen mich kämpfen mußte, wir boxten gewöhnlich. Ich verlor, rannte weg und ging ihm aus dem Weg. Aber das alles ärgerte mich doch sehr. So entschloß ich mich, Karate-Unterricht zu nehmen und mich zu rächen. Einmal an Karate interessiert, verlor ich das Interesse an der Vergeltung. Ich wollte einfach lernen, wie ich mich verteidigen kann, falls mir jemals wieder so etwas zustoßen sollte. Und dieser Mann wußte, daß ich Karate-Unterricht nahm. Und ich konnte die Veränderung in seinem Verhalten mir gegenüber beinahe fühlen, daß er mit mir nicht mehr streiten würde."

„Ist er noch Ihr Freund?“

„Ja — und so etwas würde nicht wieder geschehen, so dachte ich damals. Ich kann das auch auf den Buddhismus beziehen. Wenn irgendein Hindernis in deinem Leben auftaucht, was immer es ist, wenn man singt, so findet man eine angemessene Lösung, die für das Leben positiv ist, und die Schwierigkeit selbst kann von etwas Negativem zu etwas Positivem verändert werden. Es geschieht, weil man noch etwas dazulernen hat. Es geht einfach darum, herauszufinden, was dazu geführt hat, wie man es überwinden kann und wie man verhindern kann, daß es noch einmal geschieht."

Michael Naura



PONY POINDEXTER

Norwood „Pony“ Poindexter wurde am 8. Februar 1926 in New Orleans, der Wiege des Jazz, geboren, zog aber schon in jungen Jahren mit seinen Eltern nach San Francisco. Außer in New Orleans und San Francisco sammelte er seine musikalischen Erfahrungen in New York. Nicht zuletzt durch ihn wurde das Sopransaxophon in den 50er Jahren wieder populär. Ich weiß noch gut, wie ich ihn auf einer Schallplatte zum ersten Mal als Sopransaxophonisten hörte; das war sogar noch vor der Zeit von John Coltranes „My favorite things“.

Ponys Sopransaxophonspielweise begeisterte mich erneut, als ich ihn auf Platten mit Lambert-Hendricks-Ross — später Lambert-Hendricks-Bavan — hörte. In seinem Altsaxophonspiel ist Pony stark von Charlie Parker beeinflusst worden. Zu den leicht erhältli-

chen Aufnahmen mit Pony zählt das MPS-Album „Alto Summit“ mit Lee Konitz, Pony und Leo Wright. Eine andere gute Platte ist die deutsche SABA-Einspielung mit den Berliner All Stars mit Annie Ross, Pony, Leo Wright und Carmell Jones. Auf dieser Platte ist Ponys Sopran- und Altsaxophonspiel hervorragend; besonders auffallend aber sein Gesang beim Miles Davis Song „All Blues“, zu dem Oscar Brown Jr. den Text schrieb.

1962 war eine seiner besten Platten auf Epic erhältlich: „Pony's Express“. Diese Aufnahme, die in Europa erst kürzlich neu vorgelegt wurde, stellt die Saxophongruppe mit Eric Dolphy, Pepper Adams, Dexter Gordon, Phil Woods und Sonny Red in den Vordergrund. Es gab auch zwei Platten auf Prestige, die in den frühen 60er Jahren aufgenommen wurden; eine da-

von ist „Gumbo“ mit dem verstorbenen Booker Ervin, die andere „Pony plays the Big Ones“.

Pony hat gerade ein Buch mit dem Titel „Pony Express“ abgeschlossen, in dem er seine Erfahrungen in der Welt des Jazz niederlegte. Er hofft, daß er einen Verleger findet und es im Laufe dieses Jahres veröffentlicht wird. In einem kurzen Gespräch äußerte sich Pony über seine musikalischen Erfahrungen.

„Wann sind Sie von New Orleans nach San Francisco gezogen?“

„Das war in den späten 40er Jahren.“

„Sie haben aber doch schon in New Orleans gespielt, ehe Sie nach Californien zogen?“

„Ja, ich habe zusammen mit dem Trompeter Wallace Davenport in ‚The Cave‘ gespielt. Wir waren damals bei-

de 12 Jahre alt. Und ich wurde zum ersten Mär richtig bezahlt."

„War das Altsaxophon Ihr erstes Instrument?"

„Nein, die Klarinette."

„Wann wechselten Sie zum Altsaxophon über und wann begannen Sie Soprano zu blasen?"

„Mit dem Altsaxophon habe ich in New Orleans angefangen, als ich 12 Jahre alt war. Der Grund dafür war, daß ich mich auf der Klarinette gegen die Rhythmusgruppe nicht durchsetzen konnte, ich ging im Klavier und Schlagzeug völlig unter. Begonnen hatte ich auf dem Tenorsaxophon, aber das war für mich wie ein Bariton. Es war einfach zu groß. Ich war ja noch ein kleiner Kerl. Das Altsaxophon aber paßte genau zu meiner Statur, und es ging nurmehr um die Frage, nach welchem Vorbild ich mich ausrichte."

„Und wer war das dann?"

„Zuerst Jimmy Dorsey, aber dann orientierte ich mich an Johnny Hodges. Als ich ein paar Jahre später Charlie Parker hörte, wurde er für mich zum Idol."

„Und wie war das mit dem Soprano?"

„Ich war so ungefähr 16 Jahre alt, da entdeckte ich das Sopransaxophon. Ich war damals gezwungen, vor allem Klarinette zu blasen. Ich saß nämlich meist in Big Bands wie der von Lionel Hampton und mußte dort zweite Klarinette spielen. Das Sopransaxophon war zwar verwandt, aber es war doch ein Saxophon, und als Altsaxophonist war es mir geläufig, d. h. ich mußte kein neues Griffsystem lernen. Sidney Bechet hat mich übrigens kaum beeinflusst, weil ich sein Vibrato nicht mochte. Mir war das Vibrato lieber, das ich beim Klarinettenspiel anwandte und das ich dann auf das Soprano übertrug. Später haben dann Leute wie John Coltrane das Sopransaxophon ganz ohne Vibrato gespielt. Bevor Coltrane auftauchte, habe ich mich eigentlich nicht allzu sehr um Sopransaxophonisten gekümmert. Aber zum Unterschied zu all denen, die erst nach Coltrane begannen, Sopransaxophon zu blasen, habe ich einfach in meinem Stil weitergemacht."

„Haben Sie ursprünglich traditionellen Jazz — also im New Orleans-Stil — gespielt?"

„Nein, als ich als 16jähriger in den späten 30er Jahren Sopransaxophon zu spielen begann, da war Rhythm and Blues meine Musik. Der war damals so richtig hip mit Louis Jordan, Eddie ‚Cleanhead‘ Vinson und so."

„Hat sich in San Francisco Ihr Stil verändert?"

„Nein. Während des Krieges waren

viele Leute aus Texas, Arkansas etc. nach San Francisco gezogen. Mit Kind und Kegel. Und natürlich brachten sie auch ihre Musik mit. Als ich zwei Wochen in Kalifornien war, bekam ich einen Job in Richmond, und da spielten sie genau so Rhythm and Blues wie ich es schon von New Orleans her kannte. Ich spielte jeden Abend, obwohl ich noch zur Schule ging. Wenn ich am Nachmittag aus der High School kam, ging ich nach Hause, um das zu üben, was ich am Abend spielen mußte. Da meine Eltern tagsüber arbeiteten, war niemand da, der mich beaufsichtigte, und so konnte ich tun, was ich wollte. Und das war eben Musik machen."

„Wie lange ging das so?"

„Bis ich die High School verließ. Ich wurde dann sofort eingezogen, kam als Soldat nach Europa und landete schließlich in Italien, wo ich eine Big Band leitete, die für die Truppenbetreuung tätig war. Es war eine 18-Mann-Band, mit der ich u. a. Kompositionen von Count Basie und Duke Ellington spielte. 1946 wurde ich in Kalifornien aus dem Militärdienst entlassen und ging sofort nach Los Angeles. Dort spielten Dizzy Gillespie und Charlie Parker im ‚Billy Birgs‘, und ich stieg auch dort ein, bis sie den Laden zumachten. Die Musik war recht fortschrittlich, kam aber beim Gros der Zuhörer und bei den Kritikern nicht besonders gut an. Vor allem besuchten Musiker das Lokal. Dizzy ging dann zurück an die Ostküste. Parker bheb in Californien und mußte schließlich ins Sanatorium nach Camarillo."

„Sind Sie in Los Angeles geblieben, oder kehrten Sie nach San Francisco zurück?"

„Ich ging wieder nach Frisco und arbeitete in der Gruppe von Jerome Richardson. Dann kam Billy Eckstine mit seiner Big Band an die Westküste, und als John Jackson krank wurde, bat mich Mr. B., in seiner Band das Altsaxophon zu übernehmen. Für mich war das ein wichtiger Schritt, denn in der Band traf ich Musiker wie Miles Davis, Ray Brown und Art Blakey, die mich doch merklich inspirierten. In der großen Besetzung war der Bebop schwer zu spielen, wir hatten zwar Noten vor uns, aber es gab keine Hinweise auf die Phrasierungen — also mußten wir proben. Als ich merkte, wie schwer mir das alles fiel, entschloß ich mich, aufs Konservatorium zu gehen, um dort die theoretischen Grundlagen der Musik zu erlernen. Zu jener Zeit traf ich all die großen Musiker, die später Jazzgeschichte machen sollten. Viele, darunter Sonny Stitt, wurden meine Freunde.

Die Eckstine Band reduzierte sich im Laufe von zwei Jahren auf eine kleinere Gruppe, und wir reisten mit Billy Eckstine als Hitsänger, denn er verkaufte Millionen von Platten. So hatte er damals gleichzeitig drei Hits auf dem Markt! Ich selbst studierte von 1947 bis 1949 am Konservatorium Kompositions- und Harmonielehre, zog dann aber wieder mit Billy Eckstine umher — mit Jay Jay Johnson, Tommy Potter und Bobby Tucker."

„Spielen Sie lieber in einer Big Band oder in einer kleinen Besetzung?"

„In einer Big Band zu spielen, bringt schon Spannung. Allein die Präzision, die durch die Proben erarbeitet wird, kann faszinieren. Ich hatte geglaubt, als Altsaxophonist in einer Big Band Karriere machen zu können, aber dann kam in den 50er Jahren das Big-Band-Sterben, einfach weil die Kosten dafür zu groß wurden, und wie die meisten Musiker kehrte auch ich zur kleinen Besetzung zurück. Wenn die Hauptsolisten einer Big Band in einer kleinen Gruppe zusammengefaßt werden, dann ist das wirtschaftlich gesehen natürlich risikoloser."

„Apropos Big Band, ich erinnere mich, daß Sie auch mit Stan Kenton gespielt haben."

„Ja, es war wohl 1952, als Stan Kenton mit Big Joe Turner in der San Francisco Bay Area gastierte. Damals hatte Joe gerade den Hit ‚Shake, rattle and roll‘ auf dem Markt. Ich gastierte gerade mit Dexter Gordon in der ‚Bop City‘, als Big Joe Turner und Stan Kenton eines Abends unter den Zuhörern waren. Big Joe kam dann zu uns auf die Bühne, sang ‚Shake, rattle and roll‘ und machte damit das Publikum ganz verrückt. Nachher fragte Stan Kenton Dexter und mich, ob wir nicht in sein Orchester eintreten wollten. Dexter mußte absagen, weil er einen Job in Las Vegas angenommen hatte, aber ich konnte mich freimachen und war sieben Wochen lang Mitglied der Saxophongruppe der Kenton Band, zu der damals auch Bob Gordon und Art Pepper gehörten. Und ich muß sagen, es hat mir großen Spaß gemacht."

„Einige Kritiker haben Stan Kenton vorgeworfen, er habe Rassenvorurteile und wolle keine schwarzen Musiker in seinem Orchester haben. Sie sind nun ein lebendes Gegenbeispiel."

„Wenn Kritiker den Eindruck gewonnen haben sollten, Kenton habe Rassenvorurteile, dann war dieser Eindruck völlig falsch. Als ich bei Kenton einstieg, war das eine ganz selbstverständliche Geschichte. Außerdem saß Ernie Royal in der Trompetengruppe. Keiner dachte an die Hautfarbe, sondern nur an das, was wir spielten. Und Kentons Musiker kamen oft ins

„Bop City' oder in den ‚IT Club, wo sie gerne und lange mit all den Musikern jammten, ob sie nun Weiße, Schwarze, Mexikaner oder was auch immer waren.“

„Was halten Sie von Kentons Musikstil?“

„In den Wochen, in denen ich bei ihm war, haben wir großartige Sachen gespielt, und Stan selbst ist ein wirklich hervorragender Pianist. Einer von denen, die es weit gebracht haben.“

„Wann kamen Sie nach New York?“

„1960, als ich zu Lambert-Hendricks-Ross stieß. Der erste gemeinsame Auftritt war beim Newport Jazz Festival. ‚The Evolution of the Blues‘ nannte sich unser Programm. Ich blieb dann einige Jahre bei der Gesangsgruppe. 1962 gingen wir auf Europatournee, und zwar mit Yolande Bavan als neuer Sängerin. Was mir aus all diesen Jahren geblieben ist, sind Alben mit Lambert-Hendricks-Ross, mit Yolande Bavan und mit Jon Hendricks, ‚The Evolution of the blues‘ sowie ‚Fast living Blues‘ mit Al Grey, Joe Newman und Billy Mitchell. 1963 hielt ich es dann nicht länger bei der Gesangsgruppe aus, weil sie sich völlig auf das kommerzielle Geschäft ausrichtete. Ein Song wie ‚Cotton Gandy‘ von Al Hirt, zu dem Jon Hendricks den Text verfaßte, war zu weit von meinen musikalischen Vorstellungen entfernt, und ich beschloß, ein eigenes Quartett zu gründen. Schon Jahre zuvor hatte ich ein junges Mädchen kennengelernt, das recht gut Klavier spielte. Es war inzwischen 18 Jahre alt geworden und hatte einen harten Anschlag wie ein Mann. Ich holte sie nach New York in mein Quartett und stellte sie als Pianistin besonders heraus. Das war ein Risiko, denn einige der Musiker akzeptierten sie nicht, weil sie eine Frau, andere, weil sie eine Weiße war. Und obwohl sie besser war, als all die, die sie kritisierten, und obwohl es kaum jemand gab, der es mit ihr aufnehmen konnte, machten mir die Schwarzen, darunter die Black Muslims, soviel Schwierigkeiten, daß ich sie ziehen ließ, als sie ein Angebot von Stan Getz erhielt. Mir war aber die ganze Geschichte so zuwider, daß ich nach 6 Monaten beschloß, New York den Rücken zu kehren und nach Europa zu gehen, um all diese irren Probleme hinter mir zu lassen. Zudem hatte es noch Ärger mit meiner Schallplattenfirma gegeben. Ich hatte mein erstes Album mit den besten Saxophonisten gemacht, die ich aufbieten konnte, und einer Rhythmusgruppe mit Tommy Flanagan, Ron Carter und Elvin Jones. Das mußte ein Erfolg werden. Aber es kam anders. Als John Kennedy eine Jazz-

gruppe im Weißen Haus haben wollte, wurde Paul Winter, ein weißer Altsaxophonist aus Chicago, geholt, was ihm natürlich eine ungeheure Publicity in Presse und Rundfunk einbrachte. Die Plattenfirma, bei der ich unter Vertrag war, sicherte sich daraufhin sofort diese Paul-Winter-Gruppe und brachte mit ihr eine Platte groß heraus, wogegen meine 17 Monate zurückgehalten wurde. Ich sah darin eine Intrige gegen mich, löste den Vertrag, ging zu einer anderen Plattenfirma und sah mich auch dadurch veranlaßt, nicht länger in den USA zu bleiben.“

„Haben Sie sich in Europa gleich in Deutschland niedergelassen? Sie waren doch auch eine Zeitlang in Spanien.“

„Ursprünglich war Paris mein Ziel, und dort fing ich mit Kenny Clarke im ‚Blue Note‘ an. 6 Monate blieb ich dort mit Sahib Shmab, Jimmy Woode und Joe Harris. 1964 gab ich mein Pariser Appartement auf und siedelte nach Barcelona über. Booker Ervin schloß sich mir an, und wir spielten ein ganzes Jahr zusammen. 1965 war ich dann bei den Berliner Jazztagen mit Musikern wie Dexter Gordon, Ben Webster, Don Byas und einem Tenorsaxophonisten aus San Francisco, Brew Moore. In den nächsten fünf Jahren lebte ich in der Gegend von Barcelona, drei Jahre war ich dann auf Ibiza, einer Insel, auf der meine Tochter aufwuchs. Damals entwickelte ich einen festen Tourneeplan für Auftritte in Europa: er führte von Spanien nach Portugal, dann nach Paris, von dort nach Berlin, nach Brüssel, Frankfurt, Amsterdam und Zürich. Ich hielt mich immer an diese Reiseroute.“

„Von der spanischen Jazz-Szene hört man eigentlich recht wenig. Sie scheint sich erst in den letzten 5 bis 8 Jahren entwickelt zu haben.“

„Als die Spanier ins Touristengeschäft einstiegen, begannen sie gleichzeitig den Jazz zu fördern. Freilich nur bestimmte Arten der Jazzmusik, eben die, die sich als populär erwiesen. Auch die italienische Jazz-Szene profitiert durch den Fremdenverkehr, ich war einige Male dort, gastierte in Rom in einem Club, der ‚Music Inn‘ heißt. Es erwies sich als Vorteil, daß Clubs einiger europäischer Großstädte in ihren Programmplanungen zusammenarbeiten, und wenn man in einem dieser Jazzlokale auftritt, wird man auch in die anderen verpflichtet. Dadurch verteilen sich die Reisekosten. Das gilt u. a. auch für Ronnie Scott's Club in London und das domicile in München.“

„Sie reisen nicht mit Ihrer eigenen

Gruppe, sondern spielen mit den jeweiligen Hausbands?“

„Ja, aber in den einzelnen Clubs stößt man meist auf dieselben Musiker, und so spiele ich auch oft mit den gleichen Kollegen. Auf diese Weise spart man die Kosten für eine eigene Gruppe. Das machen auch andere amerikanische Musiker in Europa so.“

„Sie sprachen von Ihrer Liebe zur Big Band. Hatten Sie jemals Gelegenheit, mit der Clarke-Boland Big Band zu spielen?“

„Ja, nur war die Gage da nicht besonders reizvoll. Für gewöhnlich erhalte ich als Solist mehr als in einer Big Band.“

„War die Clarke-Boland Big Band nicht der von Thad Jones-Mel Lewis sehr ähnlich? Also eine Band mit viel Probenarbeit, zu der sich die Musiker aus reiner Spielfreude zusammenfinden?“

„Ja, das stimmt. Und deshalb hatten wir mit der Clarke-Boland Big Band das beste Jazz-Orchester Europas.“

„Um was geht es in Ihrem Buch?“

„Um all meine Erfahrungen. Es beginnt mit der Zeit in New Orleans, noch bevor ich ein Teenager wurde, es handelt von dem Umzug nach Kalifornien und was so alles dabei passierte. Es geht um die Leute, die ich traf. Und um die Erlebnisse, die ich auf dem Jazzgebiet hatte. Kurz, man kann all das nachlesen, was mich zu dem gemacht hat, was ich heute bin. Und es ist auch von Stars die Rede wie Lady Day, Dinah Washington, Mr. B., Frank Sinatra, Nat King Cole, Anita O'Day, Mary Ann McCall, Joe Stafford, Josephine Baker, Lena Horne, Sassy, Ella und von all den Musikern, die in meinem Leben, meiner Karriere eine Rolle spielten — natürlich nicht zuletzt von Charlie Parker.“

„Haben Sie sich jemals mit dem Gedanken getragen, wieder in die Staaten zurückzukehren?“

„Als ich Miles Davis vor etwa anderthalb Jahren traf, machte er mir den Vorschlag, nach Amerika zu kommen und mit ihm eine Platte einzuspielen. Ich kam aber zu dem Entschluß, daß es für meine Tochter, die ja in die Schule geht, ein Handicap wäre, in die USA zurückzukehren, denn sie hätte ihre Sprachkenntnisse in Deutsch und Spanisch nicht weiter ausbauen können. So blieb ich hier und war ganz froh darüber, zumal ich erfuhr, daß Miles Davis, der ein Duke Ellington gewidmetes Album aufnehmen wollte, krank wurde und sein Vorhaben bis auf weiteres zurückstellen mußte. Sie sehen, ich hätte Gelegenheit gehabt, in die USA zu gehen, und kennen nun meine Einstellung dazu. John F. Howard

...aus einer anderen Einstellung heraus Musik machen!

WILLEM BREUKER

„In den letzten Jahren hat man in Deutschland wenig von dir gehört, Willem, weil du meist in Holland Musiktheater gemacht hast. Inwieweit hast du da von deiner Arbeit im Jazz und bei Gunter Hampel profitiert?“ „Das ist eine weitreichende Frage. Ich meine, wenn man improvisierte Musik macht, lernt man bestimmt sehr viel über die Musik. Und wenn man das eine sehr lange Zeit gemacht hat, ändern sich die Ansichten über das Musizieren. Ich habe etwa 5 Jahre lang Jazz gespielt, habe 1966 angefangen mit Gunter zu arbeiten und vorher in Holland eigentlich nur wenig in dieser Richtung gemacht. Ich meine, daß man sich nicht nur auf Jazzmusik in Jazzkellern und auf Festivals konzentriert, sondern auch an die Berühmtheiten der internationalen Jazzszene denkt und an alles, was dazu gehört. Das haben ja schon die alten und bekannten Bebop-Leute gewußt, wie man Karriere macht. Man kommt eben auch mal so weit, daß man sich überlegt, was man überhaupt erreichen will, was man mit der Musik vorhat, warum man spielt, warum nur bestimmte Leute und nicht andere kommen, um zu hören, was ich mache, warum es so wenig Möglichkeiten für die improvisierte Musik beim Rundfunk und bei Plattenfirmen gibt. Das ist ein soziales Problem, und ich habe bei mir selbst angefangen, das alles mal zu untersuchen, denn ich war nicht zufrieden, nur einfach mit jenen Zukunftsaussichten weiterzumachen, die sich darauf beschränken, in all den Jazzclubs Hollands, Europas oder außerhalb Europas zu spielen. Ich finde, daß es für mich noch andere Möglichkeiten gibt: z. B. kann ich Musik für andere Leute komponieren, kann für Film und für Theater schreiben und eine Menge anderer Dinge machen, die mich auch sehr interessieren. So habe ich meinen Weg ein wenig geändert, um festzustellen, wie die Musik, die wir machen, auf eine soziale Weise die Menschen ansprechen kann.“ Ich habe erkannt, daß es vorher nur darum ging, berühmt zu werden und nach dem Gesetz in Clubs zu spielen: wer der beste ist, bekommt viel Geld, und wer nicht so gut ist, bekommt nichts — das ist alles, was gilt. So war's bei den Bebop-Leuten und so ist's bei den Dixie-

landbands und überhaupt in der gesamten Konzertradtition, also auch in der klassischen Musik. Dort gibt es nur von Karajan, Penderecki, Stockhausen, Kagel — Leute, die alles zu sagen haben, und was sonst noch kommt, ist nicht mehr so wichtig. Und die, die viel Geld und viel Einfluß haben, die finden das ganz richtig. Ich habe mir überlegt, wie man das ändern und ein ganz neues Publikum erreichen kann. Da muß man anfangen, aus einer ganz anderen Einstellung heraus Musik zu machen. Man kann nicht die gleiche Musik machen wie vorher, weil man ja das Publikum auf andere Weise erreichen muß. Wir haben z.B. in Holland viel auf der Straße gespielt, haben alles mögliche getrieben, auch Theater gespielt.“

„Du gehst sicher zunächst einmal von einer politischen Mission aus und versuchst herauszufinden, inwieweit du mit Hilfe der Musik politische Ziele erreichen kannst.“

„Musik hat mit der Gesellschaft zu tun, sie vollzieht sich nicht unabhängig von der Gesellschaft.“

„Kannst du kurz deine politische Einstellung umreißen?“

„Ich kopple meine politische Haltung, die ich natürlich habe, nicht mit meiner Musik. Ich bin kein Streiter für eine politische Richtung, der auch seine Musik dafür einsetzt. Mir geht es um den sozialen Geist und das hat nichts mit jung oder alt, mit studiert oder nichtstudiert zu tun. Es geht vielmehr um ganz normale Menschen, das sieht man auch in Holland. Zu unseren Theaterauftritten kommen nicht nur junge, sondern auch alte Leute, Zuschauer aus allen Bevölkerungsschichten. Sie verstehen genau, was wir machen, und erkennen darin viel von sich selbst. Ich hoffe sehr, daß ich damit erreiche, was ich mir vorgestellt habe. Derzeit bin ich mit sehr guten Kollegen zusammen, die das alles genau begreifen, die gleiche Ansicht vertreten. Wenn mir diese Dinge sehr wichtig sind, heißt das aber nicht, daß sie das einzige sind, mit dem ich mich beschäftige. Ich habe auch nichts dagegen, mal einfach nur Musik zu machen. Es ist mir einfach zu wenig, nur eines zu tun und nicht auch etwas anderes, was man sich auch denken kann. Ich will alles, was mir in den Sinn kommt, auch verwirk-

lichen. Das kostet viel Zeit, aber ich bin nun mal so. Mir macht es Spaß, alles zu machen, was möglich ist.“

„Interessant ist, daß in Holland die Musiker sehr gut organisiert sind...“

„Ja, es geht...“

...in den verschiedensten Organisationen und z. B. von Key Notes, der Zeitschrift, die über das musikalische Leben in den Niederlanden informiert, unterstützt werden. Auf der anderen Seite machen sie eben auch viele Kollektivarbeiten wie das Musiktheater 'Reconstructie'. Das fehlt in Deutschland und den anderen Ländern.“

„Das kommt vielleicht daher, daß Holland nicht so groß ist und sich alle Leute ein wenig kennen. Oder auch, weil die Kluft zwischen E- und U-Musik nicht so gravierend ist wie in Deutschland, wo auch hinsichtlich der Bezahlung große Unterschiede zwischen E und U gemacht werden. In Holland ist das weniger der Fall; aber wir haben auch darum gekämpft, das zu ändern.“

„Werden die holländischen Jazzmusiker vom Staat besser subventioniert?“

„Ja.“

„Und auch Donemus, ein Verlag, der kulturell wichtige Publikationen, u. a. die Zeitschrift Key Notes, herausgibt, bekommt sein Geld hauptsächlich vom Staat.“

„... bekommt sein Geld vom Staat, ja.“ „Inwieweit folgen da die Veranstalter und die Rundfunkanstalten — auch mit der Bezahlung?“

„Kaum. Die Situation beim Rundfunk ist in Holland ganz miserabel. Es gibt eine Abteilung für eine Art Musik wie etwa die in Donaueschingen, aber was die neue Jazzmusik angeht, SQ wird sie überhaupt nicht berücksichtigt. Das kommt daher, weil Jazz der U-Musik zugeteilt ist. Und was da an Jazz gebracht wird, ist wirklich Unterhaltung. Die Leute, die die Programme machen, haben keine Ahnung. Wir versuchen schon seit Jahren, daß wie in Deutschland Jazzabteilungen eingerichtet werden. Die meisten Sender haben aber nur ein ganz kleines Budget für Jazz. In Holland ist das eben alles noch nicht so weit.“

„Und wie weit ist das holländische Publikum?“

„Sehr weit, sehr weit! Das ist okay.“

„Also besser als in Deutschland?“

„Das würde ich nicht sagen. Meiner Ansicht nach hören die Leute in Deutschland besser zu, interessieren sich auch mehr für Kunst. In Holland sagt man sich etwa so: ‚Okay ihr macht Musik, -ihr anderen spielt Fußball, hier ist ein Maler, hier ist ein Tennisspieler, jeder hat so seinen Beruf.‘ Wenn man in Deutschland Künstler ist, wird man sehr hoch geschätzt. Das ist ein weiterer Unterschied.“

„Wir haben uns ein bißchen über die gesellschaftliche Seite der Musik unterhalten, laß uns jetzt zum Kompositorischen kommen. Von wem bist du da beeinflusst worden, Willem?“

„Von jedem und von keinem. Ich mache keine Unterschiede zwischen den verschiedenen Musikarten, ich schreibe nur das, wovon ich glaube, daß es einen Sinn hat, gespielt zu werden. Das kann etwas von allen Musikarten sein — und hoffentlich auch etwas von mir selbst.“

„Bist du von Komponisten Neuer Musik etwas stärker beeinflusst worden?“

„Ich finde nicht so sehr, aber vielleicht sollte man andere fragen, ob die Musik von mir so klingt oder so aussieht wie Neue Musik. Ich glaube es nicht; ich schreibe ebenso einen

Schlager wie ein Stück für Sinfonieorchester. Das macht mir nicht so viel aus, je nachdem, wie ich gerade Lust dazu habe. Ich habe auch keine bestimmten musikalischen Vorlieben. Für mich gibt es nur zwei Arten von Musik: die, die man sich anhören kann und die es dann auch wirklich wert ist, und die, bei der man sagt, okay, nichts für mich. Dabei spielen der Stil, das Instrumentarium oder die Zahl der Musiker keine Rolle.“

„Das ist Sache der Hörerziehung der Leute.“

„Vielleicht, ja, aber wenn wir nicht die ganze Gesellschaft ändern, bleibt das auch so. Ich habe gestern das Fernsehprogramm angeschaut, und was ich gesehen habe, war wirklich furchtbar. Solange man indessen nur zusieht und nichts ändert, wird alles beim alten bleiben. Solange die Leute noch schlechte Platten kaufen, von denen andere wieder stinkreich werden, solange ändert sich nichts. Auch die Lehrpläne an den Schulen müssen anders werden, die Lehrer müßten einmal sagen: ‚Hör dir das mal an, es gibt noch etwas anderes als nur Geldverdienen, Biertrinken, Fußballspielen, Schlager konsumieren.‘ Aber es gehört eben zu dieser Gesell-

schaft, die Menschen auf einem tiefen Niveau zu halten und nicht viel sagen zu lassen. Sie sollen glücklich sein, einen eigenen Eisschrank und derartige Konsumgüter zu haben, sollen schnell heiraten, Kinder kriegen, in der Fabrik arbeiten, nichts sagen und ihrer Wahlpflicht nachkommen. Daran ändern wir nichts, auch nicht mit Donaueschingen. Donaueschingen betrifft nur eine ganz spezielle Musik, die nichts mit dem großen Publikum zu tun hat. Man will einfach, daß es solche Musiktage wie in Donaueschingen gibt, die bewußt nicht für ein großes Publikum gedacht sind, das ja seine Schlager hat wie die anderen ihr Donaueschingen, Darmstadt oder Baden-Baden. Europa hat keine Volksmusik, wir haben keine Musik von uns selbst, wir haben nichts. Wir können nur mal Sachen kopieren und Sachen anhören, aber wenn wir versuchen, selbst etwas zu machen, fangen wir an zu spinnen. Wo soll man da den Hebel ansetzen? Ich weiß auch nicht.“

„Wie kommt es, daß deine Musiktheater-Sachen nicht in Deutschland bekannt sind? Ich habe von deiner Arbeit immer nur von einem holländischen Journalisten[^] erfahren, der hier war,

WILLEM BREUKER und HAN BENNINK (ganz rechts)

Foto: Hans Kumpf



und selbst in ‚Sonorum Speculum‘, der Zeitschrift von Donemus, habe ich von dir kaum etwas gelesen. Manchmal etwas über Uraufführungen, aber nichts über deine Arbeit.“

„Ich bin Donemus nicht angeschlossen, denn ich habe keine Lust, meine Noten wie eine Briefmarkensammlung dort zu deponieren. Die machen nämlich eigentlich nichts damit, als sie abzudrucken und dann beiseite zu legen. Kein Orchester spielt es. Weshalb sollte ich also Donemus meine Noten geben? Aber Promotion wird selbstverständlich nur für die Musik gemacht, über die* Donemus verfügt. Es hat Jahre gedauert, bis sie ihre Ansicht geändert haben und uns ebenfalls als seriös ansahen. Weil es in Holland nichts mehr gibt, was interessant ist, haben sie sich Gedanken gemacht, und ihre Ansichten geändert. Das kommt in der Zeitschrift Key Notes schon zum Ausdruck.“

„Ein deutsches Theater hat kein Interesse, etwas von deinem Musiktheater aufzuführen?“

„Ich weiß nicht. Zwischen Holland und Deutschland gibt es nur wenig Kulturaustausch. Es gibt auch eine Sprachbarriere. Ich habe keine Ahnung, ob ich mal Lust dazu verspüre, mich international bekannt zu machen, überall herumzureisen, um berühmt zu werden... Ich bin zufrieden, so wie es ist.“

„Solange deine Arbeiten nicht beim Holland-Festival aufgeführt werden, erfährt man von dir eigentlich wenig außerhalb Hollands.“

„Ich finde das aber auch ganz schlecht, daß die Leiter dieses Festivals ein halbes Jahr lang durch die Welt gondeln, um dann das mit holländischem Geld zum Holland-Festival zu holen, was allein sie für interessant halten.“

Hans Kumpf

Beryl Bryden mit Roy Pellett unterwegs

Es war wieder einmal eine Freude, einen Abend mit der englischen Blues-Lady Beryl Bryden und einer der begeisterndsten englischen Dixieland-Bands, der von Roy Pellett, zu verbringen. Pellett hat vor längerer Zeit seine Zelte auf dem Kontinent aufgeschlagen, da er in seiner Heimat nur wenig Möglichkeiten hat, aufzutreten. Der Oldtime- und der Dixieland-Jazz, so meint er, seien in England etwas in Vergessenheit geraten, obwohl viele der berühmtesten Bands dieses Genres von dort kamen. Auch Beryl hat heute, obwohl sie Anfang Dezember von der BBC einen Preis als bester Musikstar des Jahres 1975 entgegennehmen konnte, sehr viel mehr Auftrittsmöglichkeiten außerhalb ihrer Heimat. Beryl und die Roy-Pellett-Jazzband ließen in einem Konzert im renommierten „Omnibus“ in Würzburg somit die Herzen eines gewiß mit Oldtime und Folklore verwöhnten Publikums höher schlagen.

Roy Pellett, ein ansprechender Klarinetist, hatte eine Band mitgebracht, die echten Dixieland spielt und dabei mit viel Schwung und persönlichem Engagement die richtige Musik macht, um das Publikum anzuheizen. Sein Repertoire umfaßt dabei neben Oldtime-Stücken wie etwa Fats Wallers „Ain't misbehavin“, das ein herrliches Gitarrensolo von David Straker brachte, auch moderne Jazz-Beiträge wie Hprace Silvers „The preacher“. Straker spielt übrigens meist Banjo im traditionellen Stil und beweist damit eindrucksvoll seine souveräne Beherrschung der Banjo-Spielpraxis. Stücke wie „Caravan“, mit einem langen, jedoch nicht sehr einfallsreichen Schlagzeugsolo von Ray Ball, „Mercy, mercy“ oder „Pasadena“, bei dem sich der Posaunist Peter Kendall als singender Spaßmacher vorstellte, zeigten die Vielfalt des Bandbooks. Am besten aber kann ihr zündender Dixieland gefallen, der von Roy Pellett selbst und dem feurigen Trompeteneinsatz von Andy Lawrence seinen besonderen Schwung bekommt. Lawrence, der seit drei Jahren zur Pellett-Band gehört, ist neben Pellett die tragende Säule, um den sich die anderen gruppieren. Unglaublich aber ist, wie der Sturm der Begeisterung wächst, sobald Beryl Bryden auf die Bühne kommt. Sie brachte dann auch gleich den, richtigen Auftakt mit „Alexander's Ragtime-Band“, einem Stück, das sie schon mit so vielen Bands gesungen und auch auf Platten

aufgenommen hat, daß man es mittlerweile fast mit ihr identifiziert. Das trifft auch für „Dr. Jazz“ zu, das von ihr einmalig gestaltet wird. Wenn sie dazu mit den ihrem Dekollete entnommenen Fingerhüten auf dem Waschbrett ein Solo schrubbt, kennt die Begeisterung keine Grenzen. Eine Vollblutsängerin und Erzmusikantin mit Können, Kraft und der Gabe, sofort Sympathien beim Zuhörer zu entfachen. Diese Eigenschaften brachten ihr 1973 den großen Triumph beim Jazz-Festival in New Orleans ein, wo sie auch die Ehrenbürgerwürde der Stadt verliehen bekam.

In ihren Auftrittspausen erzählt Beryl immer wieder gerne von Louis Armstrong, den sie über alles verehrt, und den sie mehrmals in seinem Heim besuchen konnte. Bei einer dieser Gelegenheiten regte Louis an, sie solle doch sein auf der Melodie von „When the saints“ basierendes „Boy from New Orleans“ singen. Und das machte sie dann auch, wobei sie den Text leicht veränderte. Nun hat sie dieses Stück im Repertoire und brachte es im Gedenken an Satchmo. Aber auch langsamere und gefühlvolle Standards wie den „Basin Street Blues“ trägt sie gerne vor. Bei schnellen Nummern wie „Way down yonder in New Orleans“ hat man den Eindruck, daß Beryl eigentlich gar keine Bandbegleitung braucht, sie macht alles ganz alleine, bringt es unglaublich spielerisch. Insgesamt war das Konzert ein musikalischer Genuß und ein einmaliges Vergnügen, Beryl Bryden und die Roy-Pellett-Jazzband in so guter Musizierlaune zu treffen. Das ist echte, erlebte Musik — weit ab von jeder Nostakie. Diether Söllner

Neu: Variospheres mit Zbigniew Seifen

Die polnische Jazz-Szene zählt zu den aufgeschlossensten des ganzen Ostblocks. Das mag unter anderem an den großzügigeren Reisebedingungen liegen. Jedenfalls konnten polnische Jazzmusiker wie Michal Urbaniak sogar in den Staaten Karriere machen. Wenn also das Nürnberger Jazz-Studio fürs erste Konzert im neuen Jahr den polnischen Geiger Zbigniew Seifert aufs Podium holt, so kann mit einem regen Interesse gerechnet werden. Seifert hatte sich schon vor Jahren mit seinem Landsmann Tomasz Stanko einen Namen gemacht, dann Hans Kollers Comeback mitgetragen und Wolfgang Dauners Jazzgruppen wesentliche Impulse gegeben. Zwei-

JAZZNEWS

Jazz Festival in Bern

Der Wolverines Jazz Club in Bern wird 1976 sein "IOjähriges Bestehen mit einem Internationalen Jazz Festival feiern, das vom 4.—8. Mai in Bern stattfinden wird. Bisher konnten dafür folgende Stars und Gruppen verpflichtet werden: Memphis Slim, Sonny Terry-Brownie McGhee, Mickey Baker, Henri Chaix Trio, Sammy Price, die Chicago Dixieland All Stars mit Wild Bill Davison, Eddie Hubble, Bob Wilber, Ralph Sutton, Isla Eckinger und Gus Johnson und die Swing Session Gruppe mit Milt Buckner, Wallace Davenport, Arnett Cobb, Gene „Mighty Flea“ Connors und Panama Francis, zudem wird auch die Wolverines Jazz Band auftreten, eine Amateur Jazzband, die in diesem Jahr ihr 15jähriges Jubiläum feiern kann.

10. Jazzkurs Burghausen

Der 10. Jazzkurs Burghausen, der vom 9.—11. April durchgeführt wird, ist ein Sonderkurs für Musiklehrer. Das Lehrprogramm dieses von Joe Viera geleiteten Kurses umfaßt alle bei der Behandlung des Jazz im Musikunterricht wichtigen Faktoren: Grundelemente, Geschichte, didaktische Fragen, Literatur (Bücher und Noten), Schallplatten, Zusammenspiel in Gruppen verschiedener Besetzung. Anmeldungen können bis zum 1. April an folgende Adresse erfolgen: Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40. Die Teilnahmegebühr von DM 30,— sollte auf das Konto Nr. 47716 der Volksbank Burghausen/Obb. überwiesen werden.

New Orleans Jazz & Heritage Festival

Vom 9.—18. April wird in diesem Jahr das 7. New Orleans Jazz & Heritage Festival durchgeführt. Bei den Jazzkonzerten vom 14.—17. April sollen u. a. auftreten: Danny und Blue Lu Barker, Sweet Emma Barrett, Paul Barnes Ragtime Orchestra, die Young Tuxedo Brass Band, Kid Thomas und die Preservation Hall Jazzband, Louis Cottrell und Don Albert, Raymond Burke, McCoy Tyner, Keith Jarrett, Ray Charles, B. B. King, Art Blakey, Willie Tee und the Wild Magnolias, Harold Melvin und the Blue Notes, Bobby Blue Band, Max Roach Gruppe, Charles Mingus Quintett. Im Rahmen der Heritage Fair Dollar Brand (19), Orgel: Jimmy Smith, Jan Hammer (4), Joe Zawinul wird Musik von Bukka White, Professor Longhair, Roosevelt Sykes, Wallace Davenport, Blanche Thomas, Clifton Chenier u. a. zu hören sein. Die Kontaktanschrift des New Orleans

Jazz & Heritage Festivals ist: P. O. Box 2530, New Orleans, 70176, Telefon 5 22 47 86.

Jazz Ost-West Nürnberg

Jazz Ost-West, das 1976 sein IOjähriges Jubiläum feiert, findet vom 13. bis 16. Mai statt. Vorgesehen sind 6 Veranstaltungen, die in der Meistersingerhalle bzw. im Action Center durchgeführt werden. Jazz Ost-West 76, das wieder eine Gemeinschaftsveranstaltung des Schul- und Kulturreferats der Stadt Nürnberg, der Nürnberger Nachrichten und des JSN ist, hat bisher folgende Gruppen verpflichtet: Yosuke Yamashita Trio, Attila Zoller Quartett, Archie Shepp Trio, Keith Jarrett Quartett, Adam Makowicz, Alexander von Schlippenbach, Mal Waldron Quintett, Steve Lacy Quintett, Zbigniew Namysłowski Quintett und Karin Krog, Mainstream und Eva Bern, Wolfgang Dauner und Hans Koller Free Sound, Billy Harper Sextett, Jiri Stivin Quintett, Springtime, Laco Deczi Celulla Octett, Albert Mangelsdorff Quartett, Joe Turner und Eddie „Cleanhead“ Vinson.

Das **Swing Journal**, die führende japanische Jazz-Zeitschrift, führte vor kurzem wieder einen Leser-Poll durch, bei dem folgende Musiker als die beliebtesten des Jahres 1975 ausgezeichnet wurden: (interessehalber sind die Namen der europäischen, exileuropäischen und die in Europa lebenden amerikanischen Musiker mit ihrer PMTzzahl in Klammer mit angegeben): Musiker des Jahres: Miles Davis, Platte des Jahres: Keith Jarrett „Death And The Flower“, Hall of Fame: Charlie Parker, Big Band: Thad Jones-Mel Lewis, Kenny Clarke-Francy Boland (13), Ted Heath (18), Combo: McCoy Tyner, Trompete: Miles Davis, Art Farmer (4), Don Cherry (6), Dusko Goykovich (18), Posaune: Jay Jay Johnson, Albert Mangelsdorff (6), Slide Hampton (13), Sopransaxophon: Wayne Shorter, Steve Lacy (4), Pony Poindexter (15), Altsaxophon: Sonny Stitt, Charlie Mariano (17), Sonny Criss (20), Tenorsaxophon: Sonny Rollins, Dexter Gordon (4), Johnny Griffin (9), Baritonsaxophon: Gerry Mulligan, John Surman (4), Sahib Shihab (7), Klarinette: Benny Goodman, Rolf Kühn (13), Bobby Jones (14), Flöte: Hubert Laws, Sahib Shihab (14), Chris Hinze (15), Klavier: Keith Jarrett, Kenny Drew (4), Mal Waldron (12), (7), Eddie Louis (18), Vibraphon: Milt Jackson, Karl Berger (8), Gunter Hampel (12), Gitarre: Joe Pass, John McLaughlin (4), Baß: Ron Carter, Niels Henning Ørsted Pedersen (2), Dave Holland (13), Miroslav Vitous

(14), George Mraz (19), Schlagzeug: Elvin Jones, Ed Thigpen (16), Kenny Clarke (17), Daniel Humair (19), verschiedene Instrumente: Mtume, Stephane Grappelli (3), Art Farmer (5), Jean Luc Ponty (6), Don Cherry (15), Sängerin: Ella Fitzgerald, Ann Burton (9), Karin Krog (11), Sänger: Frank Sinatra, Gesangsgruppe: Pointer Sisters, Swingle Singers (4), Komponist/Arrangeur: Gil Evans. Für die japanischen Musiker wird zu einem anderen Zeitpunkt ein gesonderter Poll im Swing Journal durchgeführt.

MPS wird in nächster Zeit folgende Platten herausgeben: im Februar eine Serie mit 10 Doppelalben, die zum Preis von 22 DM angeboten werden und unter dem Titel „Encore“ bereits schon einmal in anderem Zusammenhang veröffentlichte, aber inzwischen vergriffene Aufnahmen bringen, so u. a. von Count Basie, der Clarke-Boland-Big-Band und dem New-Violin-Summit. Außerdem werden im Februar erscheinen: Clark Terry in Hamburg, das Yosuke-Yamashita-Trio von seinem Auftritt bei den Heidelberger Jazztagen, die George-Shearing-Gruppe sowie je eine Platte der Singers Unlimited, des Pianisten Barry Harris und der Monty-Alexander-Gruppe. Im März sind folgende Veröffentlichungen geplant: eine Martial-Solal-Solo-Platte, die Dieter-Reith-Gruppe mit „Knock Out“, die Piano Conclave mit George Gruntz, Gordon Beck, Martial Solal, Wolfgang Dauner, Jasper van't Hof und Alphonse Mouzon, eine neue Platte von Volker Kriegel mit Rainer Brüninghaus, Ray Mantilla, Peter Giger, Joe Nay, Albert Mangelsdorff u.a.

Die **Heidelberger Jazztage** finden in diesem Jahr vom 11. bis 13. Juni statt. Sie werden wie in den fünf Jahren zuvor vom Verkehrsverein Heidelberg veranstaltet, der um Angebote interessierter Bands und Solisten bittet. Die Kontaktanschrift der 6. Heidelberger Jazztage ist: Margit Graf, Kleine Mantelgasse 21, 6900 Heidelberg, Tel. 0 62 21 / 2 82 44.

Bei der **7. Internationalen Jazz Woche Burghausen**, die vom 17. bis 21. März stattfindet, werden u.a. auftreten: Old Metropolitan Jazzband, Pony Poindexter Quartett, Papa Bue's Viking Jazzband mit Wild Bill Davison, Dexter Gordon Quartett, Louis Hayes Quintett, Radio Jazz Group Stuttgart mit Manfred Schoof, Rudi Wilfer Trio & Myra Lynton, Geoff Clarke Group und die Riverside Stompers.

Air nennt sich eine Gruppe, die sich aus Mitgliedern der Association for the Advancement for Creative Musicians zusammensetzt. In dem Trio, das jetzt seit vier Jahren besteht, spielen Henry Threadgill, Holzblasinstrumente, Percussion, Fred Hopkins, Baß, und Steve McCall, Schlagzeug, zusammen. Air hat auch schon eine Platte vorgelegt und will im März, April und Mai in Europa gastieren. Die Gruppe hat die Kontaktanschrift Henry Threadgill, - 5612 Maryland, Chicago, 111. 60637, Tel. 947-0328.

Die **Blue Note Juniors Jazzband** aus Wuppertal, eine der traditionsreichsten Dixielandbands in Westdeutschland, begeht in diesem Jahr ihr 20jähriges Jubiläum. Aus diesem Anlaß erscheint eine Jubiläumsplatte, die im November aufgenommen wurde, zudem sind mehrere Gastspielreisen quer durch die Bundesrepublik geplant. Die Blue Note Juniors wurden 1956 von dem Trompeter Lothar Schnell gegründet, und zu jener Zeit waren auch schon Siegfried „Goofy“ Huber, Klarinette, Flöte, Saxophone, und Hansi Schlender, Banjo, Gesang, bei der Band. Im Lauf der Jahre stießen der frühere Feetwarmers-Schlagzeuger Fred Schuler sowie Peter Issig, Baß, Tuba, und Klaus Friedrich, Posaune und Gesang, zur Band. Die Blue Note Juniors Jazzband hat die Kontaktanschrift Hans Werner König, Brühler Str. 171, 5650 Solingen, Telefon 0 21 22/81 01 29.

Benko Dixieland Band heißt eine Old-time Formation, die aus Amateurmusikern besteht und von dem ungarischen Klarinettisten Sandor Benko geleitet wird. Die Band, die jetzt wieder eine neue Platte vorlegte, wird beim Dixieland Jazz Festival in Dresden, das vom 14. bis 16. Mai stattfindet, und beim Breda Jazz Festival in Holland, das vom 24. bis 26. Mai durchgeführt wird, gastieren. Zwischen diesen beiden Festivals möchte die Band gerne in Deutschland gastieren. Die Kontaktanschrift der Benko Dixieland Band ist Benko Sandor, 1023 Budapest, Bolyai u. 4. Ungarn.

Die **Bop Cats**, Modern Jazz Group aus Hamburg, werden in diesem Jahr je eine Tournee durch West- und Süd- deutschland machen, auf verschiedenen Schlössern spielen, im Sommer in den Kurorten an der Ost- und Nordsee gastieren und in der NDR-Live-Sendung „Abend für junge Hörer“ mitwirken. Außerdem werden die Bop Cats, die aus Jochen Arp, Saxophone, Flöte, Baßklarinette, Claus Berger, E-Piano, Sten Holger-Linneberg, E-Baß, und Leif Östergaard, Schlagzeug, be-

stehen, wieder an Schulen „Jazz im Musikunterricht“ geben und „Jazz-Frühschoppen“ für Kinder im Hamburg-er Klecks-Theater veranstalten.

Dick Cary, Pianist, Trompeter und Hornist, der vor allem durch seine Mitwirkung bei Eddie Condon Sessions und den Louis Armstrong All Stars bekannt wurde, spielte kürzlich mit der World's Greatest Jazzband. Diese um den Trompeter Yank Lawson und den Bassisten Bob Haggart formierte Old-time Gruppe besteht derzeit aus Joe Muranyi, Cliff Leeman, Dick Hafer und Geo Masso. Cary, der im Oktober mit Jimmy McPartland nach Europa kam und u. a. in Italien und Deutschland gastierte, nahm bei dieser Gelegenheit in Holland fünf Schallplatten auf, von denen er eine mit der Ted Easton Band und dem Pianisten Ralph Sutton einspielte. Mit Jimmy McPartland wirkte er in New York bei Filmaufnahmen mit, die für das Fernsehen gemacht wurden und innerhalb eines „Tribute To Bix“-Programmes gezeigt werden sollen. Cary würde gerne in diesem Jahr wieder nach Europa kommen. Seine Kontaktanschrift ist Dick Cary, 9828 Wornom Avenue, Sunland, California 91040, USA.

Ali Claudi, Sologitarrist der Boogie Woogie Company, hat seine erste Platte unter eigenem Namen herausgebracht. Sie enthält Blues, Boogie, Country und Rock Jazz. Claudi nahm sie mit seinen „Friends“ auf und legte sie unter dem Titel „Boogie Jeans for Fire + Rain“ auf eigenem Etikett vor. Das Album kann nur über ihn selbst bezogen werden. Seine Anschrift ist: Ali Claudi, 4 Düsseldorf 31, Alte Landstraße 38, Telefon 02 11 / 40 42 78.

Walt Dickerson hat im November in New York eine Platte mit Lysle Atkinson, Baß, und Andrew Cyrille, Schlagzeug, aufgenommen. Dickerson gehörte in den 60er Jahren zu den gesuchtesten Vibraphonisten, danach wurde es still um ihn, er zog sich nach Philadelphia zurück, wo er an Colleges unterrichtet und hin und wieder in kleinen Clubs mit dem Bassisten Wilbur Ware zusammen spielte. Da Dickerson seit 1967 keine Platte mehr gemacht hat, wird das neue Steeplechase Album mit besonderer Spannung erwartet.

Wolfgang Ekholt ist jetzt neues Mitglied der Gruppe Electric Circus, die sich um den Gitarristen Toto Blanke gebildet hat. Ekholt begann mit 14 Jahren Schlagzeug zu spielen, studierte am Folkwang-Konservatorium in Essen, trommelte im Ed Kroger Quartett und in der Big Band der Folkwang-Hochschule in Essen und gibt heute Schlagzeugunterricht in Münster.

Mongezi Feza ist am 14. Dezember im Alter von 30 Jahren in London an den Folgen einer doppelten Lungenentzündung gestorben. Feza kam 1963 mit Chris McGregor's Gruppe The Blue Notes zum Antibes Jazz Festival von Südafrika nach Europa und spielte mit dieser danach längere Zeit im Züricher „Africana“. Später ließ sich die Gruppe in London nieder und erweiterte sich zu Chris McGregor's Brotherhood of Breath, in der dieser afrikanische Trompeter eine der herausragenden Solostimmen war. Vor allem auf der Pocket-Trompete hatte Feza einen eigenwilligen, unorthodoxen Stil geprägt, der ihn von den übrigen Avantgarde-Trompetern deutlich unterschied. Feza war auch Mitglied von Dudu Pukwanas Gruppe „Spears“ und von Harry Miller's „Isipingo“. Nach Fezas unerwartetem Tod gab die Brotherhood in London ein Memorial-Konzert, in dem all die von südafrikanischer Folklore inspirierten Märsche und Hymnen aus dem Bandrepertoire gespielt wurden. Chris McGregor wird mit Dudu Pukwana, Johnny Dyani und Louis Moholo, den ehemaligen Blue Notes Kollegen von Feza, eine Memorial-Platte bei Ogün aufnehmen.

Bud Freeman machte im Dezember in New York eine Platte mit dem Gitarristen Bucky Pizzarelli für Flying Dutchman.

Sleepy John Estes und Hammie Nixon, ein Folk-Blues-Duo, das von seinen Auftritten im Rahmen der American Folk Blues Tourneen bekannt wurde, kommt im Juni wieder einmal nach Europa. Es ist zu buchen über ZIGGI MUSIC, Siegfried A. Christmann, Altenhof 3, 54 Koblenz, Tel. 0261/361 23.

Dexter Gordon, Johnny Griffin, Benny Bailey, Slide Hampton, Kenny Drew, Jimmy Woode und Art Taylor haben eine American-All-Star-Gruppe gebildet, die im März und April in verschiedenen Städten in Europa auftreten wird. Die Kontaktanschrift dieser Americans-in-Europe-Gruppe ist Omer van Prince, Rijnstraat 60, Maastricht, Holland, Tel. 00 31 43 / 1 17 94.

Joe Haider stellte sich kürzlich im Rahmen der Rüschköner Kulturtage mit seinem neuen Quartett vor, das aus Andy Scherrer, Sopran- und Tenorsaxophon, Peter Frei, Baß, und Billy Brooks, Schlagzeug, besteht.

Gunter Hampel wird Jeanne Lee und Perry Robinson auf die Tournee mitnehmen, die ihn vom 15.—28. März durch verschiedene polnische Städte führt. Im Anschluß daran ist die Gruppe noch für Konzerte zu buchen. Die Kontaktanschrift ist Birth Records, Philipp-Reis-Str. 10, 34 Göttingen, Tel: 0551 731871.

Hugo Heredia, der in Italien lebende argentinische Tenorsaxophonist* wird in Quartettbesetzung in der zweiten Märzhälfte in Deutschland gastieren. Das Heredia-Quartett kann gebucht werden über Gabriele Kleinschmidt, Mettenbergstr. 1, 72 Tuttlingen-Möhringen, Tel. 07462/1530.

Andrew Hill legte bei SteepleChase jetzt eine Platte vor, die „Divine Revelation“ heißt und den Pianisten mit seinem derzeitigen Quartett präsentiert, zu dem Jimmy Vass, Flöte, Sopran- und Altsaxophon, Chris White, Baß, und Leroy Williams, Schlagzeug, gehören.

Terumasa Hino hat sich vor kurzem in New York niedergelassen. Der japanische Trompetenstar gehört derzeit zu Larry Coryell's Eleventh House.

Jazz Containers nennt sich ein neues Ensemble, das kürzlich von dem Saxophonisten, Synthesizerspieler und Komponisten Bruno Spoerri gegründet wurde. Seine Partner sind Nick Bertschinger, E-Piano, Hans Foletti, E-Baß, Thomas Moeckel, E-Gitarre, und Mike Murphy, Schlagzeug. Die Jazz Containers stellten sich im Hechtplatz-Theater in Zürich vor und boten Electric Jazz mit Jazz-Rock und Bossa Nova-Elementen.

Franz Koglmann, Trompeter und Komponist aus Wien, hielt sich im Dezember in Paris auf, wo er mit Steve Lacy, Sopransaxophon, Josef Traindl, Posaune, Cesarius Alvim Botelho, Baß, und Aldo Romano, Schlagzeug, Aufnahmen für eine Platte machte, die Koglmann auf seinem eigenen Label,

Pipe Records, veröffentlichen will. Koglmann legte bereits vor einiger Zeit schon eine Platte auf eigenem Etikett vor, die er zusammen mit Steve Lacy aufgenommen hat und die den Titel „Flaps“ trägt. Pipe Records haben die Kontaktanschrift Franz Koglmann, Seilerstätte 16, A-1010 Wien, Tel. 5 20 88 72.

Joachim Kühn hat im November ein neues Album für MPS aufgenommen, das Ende März unter dem Titel „Hip¹ Elegy“ erscheinen wird. Seine Partner waren Terumasa Hino, Trompete, Philip Catherine, Gitarre, John Lee, Baß, Alphonse Mouzon, Schlagzeug, und Nana Vasconcellos, Percussion.

Charlie Mariano wird zusammen mit dem Gitarristen Philip Catherine vom 15.—22. 2. 76 auf Tournee gehen. Die Kontaktanschrift dieser Duo-Formation ist VeraBra Contemporary Arts, Norbistrather Str. 3, 5000 Köln 60, Tel. 0221 7599 1851.

Ken McIntyre hat im Juni letzten Jahres in New York mit Jaki Byard, Klavier, Reggie Workman, Baß, und Andrei Strobort, Schlagzeug, eine Platte für SteepleChase aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Home“ erschienen ist. Der Multiinstrumentalist Ken McIntyre unterrichtet heute vorwiegend und machte kürzlich seine Doktorarbeit an der Universität von Massachusetts.

Das **Metronome Quintett** aus Zürich, das seit 22 Jahren die schweizerische Jazz-Szene maßgebend mitgestaltet, hat in letzter Zeit wieder neue Aktivitäten entfaltet. Anstelle von Bruno Spoerri kam jetzt Rudolf Fischer als Klarinettist und Baßklarinettist in die Gruppe, die noch mit Martin Hugelshofer, Klavier, Ueli Staub, Vibraphon, Felix Rogner, Baß, und Rolf Bänninger, Schlagzeug, besetzt ist. Dr. Rudolf Fischer ist bekannt als Präsektor von regelmäßigen Jazz-Sendungen bei Radio-DRS.

Mombasa gastierte im Dezember 75 erneut in der DDR und spielte in Dresden, Karl-Marx-Stadt und Görlitz mit großem Erfolg vor ausverkauftem Haus. Seit Januar hat die um den Posaunisten Lou Blackburn formierte Gruppe zwei neue Mitglieder. Es sind der aus Jamaika stammende Schlagzeuger und Perkussionist Alan Tatham, der seit 14 Jahren in Europa lebt, in Wien am Musikkonservatorium studierte und in Aufnahmestudios in Wien und London arbeitete, und der E-Bassist Don Ridgeway aus San Francisco, der seit vier Jahren in Europa lebt und schon mit Jimmy Smith, Art Blakey und anderen bekannten Jazzgruppen gespielt hat. Mombasa hat die Kontaktanschrift Mary Walker, Teterowerstr. 15, 1 Berlin 47, Telefon 6 06 35 75.

MONGEZI FEZA, t 14. 12. 1975

Foto: P. G. Deker



Alphonse **Mouzon** hat sich jetzt von Larry Coryell's Eleventh House getrennt und eine eigene Gruppe aufgestellt. Mit dem Schlagzeuger spielen derzeit Dave Benoit und Nate Morgan, Keyboards, Bill Muzzo, Gitarre, und Stanley Luckey, Baß.

Music Community wird im Februar ihre erste Platte auf Amayana vorlegen. Die Band, die unter diesem Namen auftritt und in München beheimatet ist, besteht aus Alex Bally, Schlagzeug, Lee Harper, Trompete, Larry Porter, Klavier, Frank St. Peter, Saxophone, Flöte, Rocky Knauer, Baß, und Hermann Breuer, Posaune. Zu den Plattenaufnahmen zog Bally noch den polnischen Saxophonisten Leszek Zadlo mit hinzu. Die Music Community hat die Kontaktanschrift Heinz Ulm Musikproduktion, Sudetenstraße 5, 8081 Althegnenberg, Tel. 08202/555.

Nicra ist der Name einer neugegründeten Gruppe, in der die beiden Posaunisten Radu Malfatti und Nick Evans sowie Keith Tippet, Keyboards, Buschi Niebergall, Baß, und der japanische Schlagzeuger Shohei Suzuki spielen. Im Mai soll die erste Platte dieser New Jazz Formation bei Ogun erscheinen. Nicra hat die Kontaktanschrift Radu Malfatti, Sonnegg, CH-8913 Ottenbach, Schweiz.

Niels-Henning Ørsted Pedersen hat in Kopenhagen jetzt die erste Platte unter seinem Namen für die Firma SteepleChase aufgenommen. Mit dem dänischen Bassisten gingen ins Studio: der dänische Pianist Ole Koch Hansen, der belgische Gitarrist Philip Catherine und der amerikanische Schlagzeuger Billy Higgins. Die Platte wird demnächst unter dem Titel „NHÖP with Bass & Friends“ erscheinen.

Hannibal Marvin Peterson, der sich derzeit mit seinem Sunrise Orchestra in Deutschland aufhält, wird im Mai und Juni erneut auf Europatournee gehen.

Pork Pie wird bei der SWF Jazz Session am 12. März in Donaueschingen spielen. Zudem wird die Gruppe für das ZDF eine Produktion machen, die innerhalb der Reihe das „Sonntags-Konzert“ gesendet werden soll. Im Mai und Juni tritt Pork Pie bei verschiedenen europäischen Jazz-Festivals auf und will auch einige Konzerte in Deutschland und der Schweiz geben. Die Kontaktanschrift von Pork Pie ist Gabriele Kleinschmidt, Mettenbergstr. 1, 72 Tuttlingen-Möhringen, Tel. 07462/1530.

Die Revival Jazz Band aus Prag wird im März wieder auf eine mehrwöchige Konzertreise gehen. Zu diesem Zeitpunkt erscheint eine Platte der Old-time Band, die „From East To West“ heißt und auf Amayana veröffentlicht

wird. Die Revival Jazz Band hat die Kontaktanschrift Heinz Ulm Musikproduktion, Sudetenstraße 5, 8081 Althegnenberg, Tel. 0 82 02 / 5 55.

Ken Rhodes, der in Deutschland lebende amerikanische Pianist, nahm mit seinem Trio vor kurzem eine Platte für Amayana auf, die im Frühjahr unter dem Titel „Profile“ erscheinen wird. Mit Rhodes spielen Rocky Knauer, Baß, und George Greene, Schlagzeug. Das Rhodes Trio hat die Kontaktanschrift Heinz Ulm Musikproduktion, Sudetenstraße 5, 8081 Althegnenberg, Tel. 0 82 02 / 5 55.

Hilton Ruiz, ein 23jähriger in New York geborener Pianist puertorikanischer Abstammung, hat vor kurzem seine erste Platte unter eigenem Namen für Steeplechase produziert. Ruiz fand durch Duke Ellington zum Jazz, studierte bei Mary Lou Williams und spielte bisher mit Frank Foster, Joe Henderson, Freddie Hubbard, Clark Terry, Jackie McLean, Charlie Rouse, Roy Haynes, Art Blakey, Archie Shepp, Charles Mingus. Derzeit gehört er der Gruppe von Roland Kirk an. Die Platte, die unter dem Titel „Piano Man“ erscheint, nahm er mit Buster Williams, Baß, und Billy Higgins, Schlagzeug, auf.

Don Sebesky hat ein Buch geschrieben, das unter dem Titel „The Contemporary Arranger“ bei Alfred Publishing in Port Washington, N. Y., erschien. Zu diesem Buch gehören drei Platten mit Aufnahmen von Sebesky-Arrangements für George Benson, Randy Weston, Freddie Hubbard, Hubert Laws u. a.

Zbigniew Seifert nahm Ende Januar mit Chris Hinze in Holland eine Platte auf, spielte mit Philip Catherine im belgischen Fernsehen, mit Jasper van't Hof bei der Olympiade in Österreich und wird im Februar gemeinsam mit Toto Blanke auftreten. Vom 24. Februar bis 5. März geht Seifert auf Frankreichtournee, und ab 6. März reist er wieder mit Variospheres durch Deutschland. Ende März wird Seifert für ECM eine Platte aufnehmen. Die Kontaktanschrift von Variospheres ist Bresche Publikationen, Düstere Straße 21, 34 Göttingen 1, Tel. 0551/59435.

Noble Sissle ist kürzlich nach langer Krankheit im Alter von 86 Jahren in Tampa, Florida, gestorben. Sissle machte sich im Jazz vor allem durch seine Songs bekannt, die er für Shows wie „Shuffle Along“ und „Chocolate Dandies“ geschrieben hatte und die danach von vielen Musikern übernommen wurden. Mit seinem Show-Orchester, in das er mit Vorliebe Jazzmusiker wie Sidney Bechet, Tommy Ladnier, Buster Bailey u. a. engagierte, machte er Tourneen durch Amerika

und nach Europa, die seinen Namen auch in Jazzkreisen bekannt machten.

Jimmy Smith hat in Hollywood ein Restaurant eröffnet. Es heißt „Soul Food Supper Club“, bietet 80 Sitzplätze und liegt an der Ecke Victory und Coldwater Canyon Boulevard. Doch wird der Organist dort nicht nur Soul Food bieten, auch an Soul Jazz ist gedacht. So wird Smith in Kürze noch ein Studio einrichten, in dem Musik gemacht werden kann und in dem Smith auch seine eigenen Platten auf dem „Mojo Label“ produzieren will.

Hound Dog Taylor, Bluessänger und Gitarrist, starb am 17. Dezember im Alter von 59 Jahren an Lungenkrebs. Hound Dog wurde unter dem Namen Theodore Roosevelt Taylor am 14. April 1916 in Greenville/Mississippi geboren, gehörte aber danach zur Chicago Blues-Szene.

Charles Tolliver wird mit seiner Gruppe, der Music Inc., vom 22. bis 31. März in Europa gastieren. Mit dem amerikanischen Trompeter gehen seine Landsleute John Hicks, Klavier, Walter Booker, Baß, und Alvin Queen, Schlagzeug, auf Tournee. Die Gastspielreise wird organisiert von der International Artist Promotion, Freddy J. Angstmann, P. O. Box 28, CH-8050 Zürich, Schweiz, Tel. 40 12 61.

Arno Joe Wahler leitet eine Reihe von aufeinander aufbauenden Jazz-Seminaren, die die Interessengemeinschaft Jazz Markgröningen ab Februar durchführt. Das erste Seminar findet vom 6. bis 7. Februar statt. Die Thematik der Kurse beinhaltet allgemeine Musiklehre des Jazz, Harmonielehre, Melodielehre, Formenlehre, Blues-Theorie, Rhythmik, Arrangement, Improvisation, Jazzgeschichte und besonders das Erarbeiten von Stücken. Nähere Informationen sind zu bekommen durch Ulrich Scheuffele, Mörikestr. 14, 7145 Markgröningen, Tel. 0 71 45/81 59.

Fess Williams, Klarinettist, Saxophonist und Bandleader, der einst auch bei Sammy Price spielte und in den letzten Jahren immer wieder auftrat, ist am 17. Dezember im Alter von 81 Jahren im Parkway Hospital in Forest Hills, New York, gestorben.

Yosuke Yamashita erzielte beim Leserpoll der japanischen Zeitschrift „Jazz For The People“ gleich vier erste Plätze, und zwar als Musiker des Jahres, Pianist des Jahres, Combo des Jahres, zudem wurde eines seiner Alben als Platte des Jahres ausgezeichnet. Yamashita gastiert mit seinem Trio im Mai und Juni erneut in Europa. Die Gruppe kann gebucht werden über Enja Records, Nymphenburger Str. 209, 8 München 19, Tel. 161777.

JAZZ FODIUM

E 1315 EX

Nr. 3/XXV
DM 3,—

sfr 3,50

März 1976
öS 21,—





Ein Musikpädagoge: Dieter Bihmaier

„Unsere Musik ist der auf den Wurzeln des Jazz basierende, immer wieder neue Versuch, das in uns schlummernde musikalische Material freizulegen und in einem individuell-kommunikativen Prozeß zu entwickeln. Komposition im traditionellen Sinn von notierten festen Teilen ist bei uns, ähnlich wie bei den Schöpfern des Neuen Jazz in den 40er Jahren, nichts weiter als ein Substrat der aus der Improvisation gewonnenen Erfahrungen, das dann wiederum in der Improvisation gemeinsam weiterentwickelt wird.“ Dieter Bihmaier, Jahrgang 1941, umreißt mit diesen Worten nicht nur das Konzept seiner eigenen Gruppe, der „Dieter Bihmaier Selection“, er formuliert damit zugleich die Aufgabe, die er sich als Musikpädagoge und Leiter des „Jazz-Forums“ am Musikinstitut in Erlangen gestellt hat.

„Mein Hauptanliegen sehe ich darin, Kriterien des engagierten Neuen Jazz zu vermitteln, Schüler zu produktiver Aktivität zu führen. Bestes Ergebnis dieser Bemühungen, ist es, wenn eine Gruppe eigenes Material entdeckt, ausarbeitet und weiterentwickelt. Dann wird die Funktion des Lehrers praktisch überflüssig. Er wird zum Katalysator, zum Trainer. Wir suchen nach individuellen und kommunikativen Ausdrucksformen, dazu bedarf es musikalischer Phantasie, Kreativität, experimenteller Musik. Darüber hinaus versuchen wir, uns formulierbare und rekonstruierbare Substanz zu erarbeiten. Kommunikativ, das heißt für uns aber auch: Schulung der Verantwortung des einzelnen gegenüber dem gemeinsamen musikalischen Produkt, Befreiung der eigenen Persönlichkeit, nicht auf Kosten anderer, sondern im Verein mit ihnen.“

Bihmaiers „Jazz-Forum“ besteht nun seit drei Jahren und stellt eine glückliche Verbindung dar zwischen Jazz in der Musikschule, Workshops und Konzerten. Man will den gewohnten Musik- und Musikunterrichtsbetrieb nicht unterminieren, man will ihn ergänzen und um ein Gebiet erweitern, für das besonders bei Jugendlichen ein starkes Bedürfnis besteht, zumal die Beschäftigung mit dem Jazz nicht nur eine rein musikalische Angelegenheit darstellt. „Wie in kaum einer anderen praktizierbaren Musikform hat der Jazzmusiker die Möglichkeit, seine Persönlichkeit auszudrücken. Dadurch wird diese Musik im Zeitalter zunehmender Entpersönlichung und gesteuerter Mechanisierung noch an Bedeutung gewinnen. Kritikfähigkeit gegenüber den Mechanismen des kommerzialisierten Massenmusikbetriebs, Aufgeschlossenheit oder doch zumindest Toleranz gegenüber jeder ernstgemeinten menschlichen, sozialen Äußerung, das gehört für uns mit zum pädagogischen Programm.“

Bihmaier selbst hat in Stuttgart, Zürich und Berlin studiert. Von 1961 bis 1965 war er Schüler bei Professor Nicolet, später erster Flötist an der Oper in Aachen, dann beim Städtischen Sinfonieorchester Heidelberg, wo er 1970 einen Lehrauftrag für das Hauptfach Flöte an der Staatl. Hochschule für Musik erhielt. Der Jazz interessierte ihn seit seinem 15. Lebensjahr. 1972 gründete er dann schließlich eine eigene Gruppe, mit der er bei den Jazzfestivals in Nürnberg, Marburg, Frankfurt, Balver Höhle gastierte. Eine erste Bilanz dieser Arbeit stellt die 1975 vorgelegte LP „Maskerade“ dar (besprochen im Jazz Podium August/75).

Inzwischen hat Dieter Bihmaier sein Quartett umbesetzt. Für Gerhard Dietz steht nun Wolfgang Lackerschmid, Jahrgang 1956, Student der Musikhochschule in Stuttgart, am Vibraphon. Ein begabter Klöppelschläger. Er versteht es, seinem Instrument Konturen zu geben. Gewagte Tonschritte, scharfe Dissonanzen, harmonische Querschläger, überlegt und sensibel plazierte, erweitern das Klangbild. Da die rhythmische Komponente dabei nicht zu kurz kommt, fügt er sich gut ins Konzept.

Einmalig auf seinem Gebiet dürfte der Drummer der Gruppe sein. Gerhart Ziegler, der bei einem Unfall den rechten Arm verlor, spielt das Schlagzeug einarmig. Doch wer ihn nur akustisch wahrnimmt, dem würde dies nicht auffallen. Die kraftvolle Intensität seines Schlagzeugspiels wird getragen von großer Vielschichtigkeit, rhythmischer Dichte, genauem Timing. Wichtigstes rhythmisches Gestaltungsmittel ist dabei die Pulsation, das Umspielen und Verschleiern der Hauptzählzeiten des Taktes durch 16tel, Triolen, Sextolen und starke Synkopierungen. Den Baß bedient Wolfgang Lauer. Er spielt robust und klangvoll und gibt dadurch seinen Mitspielern eine tragfähige Basis, auf der sie aufbauen können. Ein sicheres Gefühl für Bewegungsabläufe sorgt für zusätzliche rhythmische Impulse und verleiht dem Ganzen vorwärtsdrängende Beweglichkeit.

Dieter Bihmaiers Flöten, sechs an der Zahl, vom Piccolo bis zur Baßflöte, Bambusflöten nicht ausgenommen, haben sowohl eine melodische als auch eine rhythmische Funktion. Ihr Klangspektrum reicht von fließender Weichheit bis zu rauher Widerborstigkeit. Flötentechnik, wenn auch virtuos eingesetzt, wird nie zum Selbstzweck. Durch verschiedene Anblastechniken werden den einzelnen Flöteninstrumenten vielfältige Ausdrucksformen entlockt, um den klassisch schönen Toncharakter der Flöte der expressiven Jazz-Intensität anzupassen. So entstehen abwechslungsreiche, die unterschiedlichsten Stimmungen verbindende Klangqualitäten.

Der „Dieter Bihmaier Selection“ geht es um das Zusammenwirken von Spannung und Entspannung, um größtmögliche rhythmisch-metrische, melodisch-dynamische Komplexität. Das Zusammenspiel ist komplex und intensiv. Interaktion wird groß geschrieben. Niemand bleibt auf Zubringerdienste beschränkt. Die Musik der DBS besitzt jene Intellektualität, die die Voraussetzung für sinnvolles Arbeiten am musikalischen Material darstellt.

Bernd Ogan

Konzert, Platte, Tournee

New Jazz Ensemble

Frankfurt am Main hatte in dem Komponisten Mátyás Selber (1905 bis 1960) einen Mann, der den Jazz zum ersten Mal in dieser Stadt internationalisierte: Er richtete 1928 am Dr. Hoch'schen Konservatorium eine Jazzklasse ein, die nach 5 Jahren unter politischem Druck wieder aufgelöst werden mußte. Nach kaum nennenswerten Versuchen, Jazz in den Lehr- und Praxisbetrieb der jetzigen Musikhochschule zu integrieren, fand erst am 12. Dezember 1975 das erste Offizielle Jazz-Avantgarde-Konzert im Saal der Musikhochschule statt: „Jazz in der Hochschule — Trumpet Workshop“, unterstützt vom derzeitigen Rektor, Prof. Hans-Dieter Resch, der einst Klavierlehrer des Berliner Avantgarde-Jazz-Pianisten Alexander von Schlippenbach war.

Neben Manfred Schoof, Trompete, Frederic Rabold, Trompete, Jürgen Wuchner, Baß, spielten in diesem Konzert drei Musiker, die sich Ende 1974 zum New Jazz Ensemble zusammenfanden: Michael Seil, Trompete, Flügelhorn (und Initiator des Workshop-Konzerts), Herbert Joos, Trompete, Flügelhorn, und Thomas Cremer, Schlagzeug. Diese Avantgarde-Gruppe der „zweiten Generation“ der deutschen Free- und New-Jazz-Entwicklung, zu der von Anfang an dazugehörten Bernd Konrad, Flöte, Sopran-Saxophon, Baßklarinette, Paul Schwarz, Klavier, Flöte, Jacek Bednarek, Baß, trat seither gelegentlich im Frankfurter Jazz-Keller und in anderen deutschen Jazz-Clubs auf.

Dieses New Jazz Ensemble, erweitert um Heiner Wiberny, Flöte, Alt-, Bariton-Saxophon, Baßklarinette, und Adelhard Roidinger, Baß, legte eine Platte vor, die als ein Meilenstein des bundesdeutschen Neuen Jazz gelten kann: „Burning Flowers“.

Diese Musik hat fernab aller dogmatischen Fixierung an Free-Jazz-Praktiken, wo bisweilen nur der direkte Weg von musikalischer Idee zur Herstellung von Geräuschen mittels Instrument galt, also kein kalkulierter Klanggedanke dazwischengeschaltet, fast einen utopischen Abriß von Musik überhaupt. Sie hat einen poetischen Kern, der sich tonal und atonal mitteilt, in Rhythmus und drive gestrafft und zerbrochen, in den Klangfarben extrem aufgefächert (vgl. Instrumente) und reduziert auf Monotonie, deren

Redundanz allemal musikalische Qualität hat („Foggy night“). Burlesk und pathetisch wird der Horizont abgetastet („Eine Sekunde bitte“ — „Two men only“), auch nach rückwärts. Es ist nicht zu hoch gegriffen, wenn man jene Geister nennt, die hier auch mitspielen: John Coltrane (Anklänge an „Giant Steps“ und das erste Sopran-Solo Konrads in „Burning flowers“), Eric Dolphys und Ornette Colemans elegische Aufbrüche der Melodiosität (Wiberny), Don Cherry und Miles Davis in einem Kurzschuß der Temperamente (Joos/Sell); Klangfarbenintensität eines Ravel, eines Strawinsky, eines Gil Evans ohne Sauce (besonders in den letzten beiden Stücken). So, wie das klingt, arrangierte Freiheit, hat sich das New Jazz Ensemble mitnichten mit der Tradition arrangiert.

Mit dieser Musik ging das Ensemble vom 4. 1. bis 20. 2. 1976 auf eine Afrika-Tournee, die das deutsche Goethe-Institut veranstaltet. Das ist gewiß kein bundesdeutscher Kulturchauvinismus, angesichts der Tatsache, daß mindestens eine Wurzel des Jazz auch in Afrika zu suchen ist.

Wilhelm E. Liefland

Thad Jones - Mel Lewis im neuen Münchner domicile

Otto, genannt der Jazzkellner, hat es als erster erkannt und ausgesprochen: So geht das nicht! Und resignierend zog er sich in die Küche zurück, die Gäste ihrem Durst und Hunger überlassend. In der Tat ist das neue domicile in der Leopoldstraße eine Sensation, jetzt darf es sich guten Gewissens der wichtigste Club seiner Art auf dem Kontinent nennen. Lange vor Programmbeginn heißt es: Nur noch Stehplätze! Und wer gar erst um elf kommt, darf froh sein, wenn er überhaupt einen Blick in das restlos überfüllte Lokal werfen kann. Kein Wunder also, daß Otto die Segel strich.

Es ist nicht allein die Neugier auf die Novität, die günstige Lage direkt an der U-Bahn-Station und an Schwabings Touristenboulevard. Es ist natürlich auch das Thad Jones/Mel Lewis Orchestra, das solchen Kampf um die Plätze bewirkt, Schüler überziehen hoffnungslos ihr Taschengeld, Studenten versäumen so manche Vor-

lesung am nächsten Morgen (es geht bis drei Uhr). Väter, die selbst hingearbeitet diesen Musikern zugehört haben, verzweifeln, weil die Kinder jede Nacht erst gegen Morgen nach Hause kommen — und verstehen doch diese Faszination. Was treibt das Publikum allabendlich zur Begeisterung, was wirkt da v.a. ein Narkotikum?

Das Thad Jones/Mel Lewis Orchestra ist keine feste — etwa durch eine Rundfunkanstalt abgesicherte Institution. Ins Kleine übersetzt, nannte man es früher das stillvergnügte Streichquartett, wenn sich Musikliebhaber einmal in der Woche im Gemeindesaal zum Musizieren zusammenfanden. Nicht anders ist es mit diesem Orchester, das sich in New York einmal wöchentlich zusammenfand und spielt. Man hat sich gedacht, im Lauf der Jahre sei das nun eingeübt worden, schließlich handelt es sich ja um gute Musiker. Wie phänomenal sie sind, wie einschüchternd hoch das Niveau New Yorker Musiker ist, wird einem erst klar, wenn man bemerkt, daß von den 16 Musikern, die vor nicht allzu langer Zeit in München spielten, sieben ausgewechselt wurden. Am hinreißenden Gesamteindruck hat sich dennoch nichts geändert. Die Kritiker und Musiker, die sich an der alljährlichen Umfrage der Zeitschrift „Down Beat“ beteiligen, nannten Thad Jones/Mel Lewis auch diesmal wieder die beste Big Band der Welt.

Zunächst ist die Präzision zu bewundern. Welcher Konzertbesucher kennt nicht das schweißtreibende Angstgefühl, wenn da gleich das choralartige Finale der Ersten von Brahms, die mächtigen Blechsätze bei Bruckner, Strawinsky oder Bartok kommen und man nie weiß, ob der Einsatz klappt, ob da gekiekt wird, sauber intoniert. Bei diesem Orchester freut man sich auf den nächsten Einsatz, weil er blitzsauber, ohne jede Unsicherheit kommt, weil er mit einer Selbstverständlichkeit dasteht wie ein Donner Schlag.

Dann der Klangsinn. Thad Jones' Lieblingskomponisten sind Puccini, Verdi, Prokofjew — bei letzterem aber bewundert er nicht nur die Motorik, die brillante Satzarbeit, sondern mehr noch die lyrischen Aspekte. Jones' Klangsinn fordert denn auch äußerste Präzision und Genauigkeit, umwerfend temperamentvolles, engagiertes Spiel, aber auch feinsinnigste Schattierungen, den satten-sonoren Klang, Mischungen, Abtönungen. Bei „Rascal on a rock“ zeigt sich, daß hier die traditionelle Harmonielehre ebenso eingearbeitet ist wie Klangstrukturen der Moderne. (Es gibt dort eine Stelle, an



THAD JONES-MEL LEWIS ORCHESTER im neuen domicile

Foto: Uwe H. Seyl

der die Stimmen in Sekundsritten geführt werden — f, es, e —, sozusagen als umkreiste None über der Basis d; so wird ein ungemein zartes und dichtes Gewebe erzeugt.)

Drittens der Formsinn. Die Arrangements verwenden die Sektionen selten stringent, als durchlaufende Blöcke. Immer wieder wird gemischt, der Sound gebrochen, von anderer Seite beleuchtet. Geradezu gewalttätig hingeschleuderte Einwürfe wirken wie Energieimpulse, die das Stück vorantreiben. Eine Komposition wie „Cherry Juice“ etwa ist, bis auf ein kurzes Saxophonsolo, voll auskomponiert, ohne daß dadurch Frische, Spontaneität, Drive, Swing verlorengehen, verkümmerten. Das eben ist das Faszinierende an diesem Orchester, das unterscheidet es von allen Vorläufern wie Basie, Ellington, Ferguson; nicht allein die Rhythmusgruppe hat für das swingende Element, die rhythmische Ordnung, das Rückgrat zu sorgen; hier ist alles dem Text eingeschrieben

— nur Gil Evans hat solche Durchdringung versucht, und gerade in langsamen Stücken erinnert vieles an ihn. Bei musikalisch leichtgewichtigen Kompositionen — jeder muß sich schließlich mal ausruhen — macht es uns Thad Jones nun auch wiederum nicht allzu leicht und setzt an Anfang und Schluß eine reine Bläserkomposition, vielschichtig, streng, schwermütig-schön.

Und schließlich die Dirigiertechnik. Selten habe ich einen Orchesterleiter so genau schlagen sehen. Im Repertoire haben diese Musiker 175 Titel von so erstklassigen Arrangeuren wie Bob Brookmeyer, Garnett Brown, Ed die Sauter, Frank Foster, Joe Farrell und, natürlich, Thad Jones selbst, der in New York Lehrer für Komposition und Arrangement ist. Er kennt jeden Ton auswendig. Seine Gesten sind mal schneidend, peitschend, vorantreibend, abdeckend, dynamisch regulierend. Er macht die Musik gleichsam sichtbar, sie wird plastisch — al-

lein diesem Dirigenten zuzuschauen, ist ein großartiges Schauspiel.

Wenn auch einige der wichtigsten ehemaligen Solisten fehlen — Soloff, Faddis, Foster, vor allem George Mraz, der geniale Bassist aus Prag —, diese Big Band ist wahrlich die beste der Welt. Vollkommener, und das heißt ausgelassener, brisanter, aber auch feinsinniger, verhaltener, eleganter, elegischer, kann man nicht musizieren. Die Spanne musikalischer Ausdrucksskalen scheint erschöpft. Mit dem Orchester Thad Jones/Mel Lewis ist nicht nur für den Jazz ein schier unüberbietbarer Maßstab gesetzt, und alle folgenden Bands werden daran gemessen werden. Auch für das neue domicile hat es ein Beispiel gegeben, ein Monument hingebaut, an dem sich andere die Zähne ausbeißen dürften. Wenn auch alles relativ ist — wer danach hier spielt, muß sehr mutig sein.

Baidur Bockhoff

(mit freundlicher Genehmigung der „Süddeutschen Zeitung“)

Die Coltrane-Trompete:

Hannibal Marvin Peterson wieder unterwegs

Es ist ein Jahr vergangen, seit ich Marvin Peterson zuletzt erlebte, und ich war gespannt, ob dieser vielversprechende Musiker die in ihn gesetzten Hoffnungen erfüllen wird. Als allzu kurzlebig haben sich in den letzten fünfzehn Jahren ja immer wieder die neu propagierten Stars auf allen möglichen Instrumenten erwiesen, wobei die Trompeter ganz besonders hiervon betroffen sind. Kaum gepriesen, waren Musiker wie Lee Morgan, Freddie Hubbard, Woody Shaw, Ted Curson, Lester Bowie, Dewey Johnson eben doch „nur“ gute Trompeter; „nur“ selbstverständlich immer vom höchsten Niveau aus betrachtet. Es sind Trompeter ohne die stilistische Bedeutung und Ausstrahlung eines Dizzy Gillespie, Miles Davis oder Clifford Brown. Kein Zweifel, Marvin Peterson hat die Erwartungen gehalten, zumindest eben als Trompeter: endlich wieder ein Musiker, der sein Instrument als solches spielt, ohne Verfremdungen, ohne elektronische oder sonstige Hilfsmittel... Seine Trompete ist eine Trompete, strahlend klar, mit harter Attacca, sieghaft. Kein Zweifel allerdings auch, daß er mit Ausnahme vielleicht von Jon Faddis ohne besondere Konkurrenz dasteht, was seine Position festigt; Musiker wie Thad Jones oder Don Ellis sind heute zu sehr auf ihre Orchesterarbeit konzentriert.

Wie dem auch sei, sein unbegleitetes Trompetensolo nach der Pause war eine Demonstration für die Trompete als Jazzinstrument. Peterson blies mit technischer Brillanz und überzeugendem Ansatz, auch in hohen Lagen und schnellen Phasen, er blies sauber und ohne Kiekser, verschluckte* nichts, schmierte nicht. Künstlerisch durchgestaltet, von durchaus oft einfacher Entwicklung getragen, erwies sich seine Improvisation als unpräzise, als Dialog zwischen knallharten Höhenflügen und lyrischer Zurückhaltung. Er bewies, daß er über das überdurchschnittliche handwerkliche Können verfügt, mit dem er jeder Eingebung folgen kann.

Bevor mir ein anderer Trompeter der Jazzgeschichte einfällt, an dessen Stilistik ich Petersons Spiel messen kann, denke ich an John Coltrane. Wie er schwingt sich dieser sport-

lich-drahtige Musiker über rasende Läufe zu reibenden, flächigen Sounds, steigert sich wild gebärdend und mit zerreißender Inbrunst in nicht endenwollende Melodienfolgen. Wie Coltrane auf seinem Tenorsaxophon benutzt er die motivische Wiederholung, ständig repetierende Figuren als eindringliches verdichtendes Element. Solange er die Trompete am Mund hat, ist er herrschender Solist, gleichgültig, wie gut er begleitet wird, egal, wie sehr seine Kollegen auf ihn eingehen. Mit unglaublicher Kraft folgt er unaufhörlich weiterlaufenden Melodien, unerbittlich im Einsatz und in der Durchsetzung seiner Gedanken.

Peterson ist von schwarzer Hautfarbe, und es gibt keinen Moment Zweifel darüber, daß seine Musik, so modern und zeitgemäß sie sich äußert, fest und sicher in der Jazztradition gründet. Das macht ihn überlegen, souverän. Sein Spiel ist geprägt von der unverfälschten Direktheit seiner Aussage, seines Gefühls, ist gekennzeichnet vom Spielen-Müssen. Wie bei allen wichtigen Jazzmusikern ist der Terminus „Spiel“ von Bedeutung. Nichts entspringt krampfhafter Erfüllung eines Vertrages, trotz der heftigen Nachdrücklichkeit entbehrt seine Hingebung nicht einer gewissen Leichtigkeit, eines typisch jazzmäßigen Selbstverständnisses.

Auch in den Balladen entfaltet Marvin Peterson die lyrische Erhabenheit, die kontrastierende Ruhe zu seinen jagenden Stücken, wie man sie insbesondere von John Coltrane her kennt. Der Einfluß Coltranes scheint mir vordergründig, nicht etwa jener Miles Davis' oder eines anderen stilbildenden Trompeters. Allenfalls denke ich an Clifford Brown, wenn es ein Trompeter sein muß. Vor einem Jahr schrieb ich schon: Clifford ist eine Vorstufe in Dynamik und Tonbildung, auch im improvisatorischen Fluß.

Wo es so viel Licht gibt, muß auch Schatten sein. Peterson nennt seine Gruppe Orchestra. Bei genauer Beobachtung gewinnt man aber doch das Gefühl, daß hier nicht einmal eine Combo im Sinne heutiger Integration agiert, sondern vielmehr Marvin als gefeierter Solist vor einem bloßen Background steht. Dieser Background ist keineswegs schlecht, vom Piano und Schlagzeug her ebenfalls deutlich Coltrane-inspiriert, durch ein Cello neben dem Baß klanglich absolut bereichert, aber in allen Aktionen eben nur Hintergrund. Daran änderte auch nichts das sehr gelungene „kleine Konzert für Schlagzeug und Band“, noch viel weniger das sommerlich-schwül-flirrende Intermezzo auf Baß und Cello, das mehr die sin-

fonische Herkunft der beiden Interpreten aufriß, als daß es dem Jazz nutzen konnte. Marvin Peterson war an diesem Abend und ist überhaupt der große Trompetensolist unserer Tage, und ich bin gespannt, ob die musikalische Substanz auch in der Weiterentwicklung ausreichen wird, um seine Bedeutung zu festigen, um ihn als den wichtigen Trompeter der siebziger Jahre zu apostrophieren.

Gerhard Kühn

ZDF Jazz Gala

Anmerkungen des Tournée-Leiters

In diesem Jahr startet eine neue Sendereihe unter dem Serien-Titel „Jazz im ZDF“. Um auf diese erfreuliche Neuerung im Unterhaltungs-Angebot des ZDF gebührend hinzuweisen, wurde diese „Jazz-Gala“ als Eröffnungssendung konzipiert und das Programm eigens für diese einmalige Gelegenheit zusammengestellt — so ZDF-Jazz-Redakteur Reinhard Knieper. Einmalig nicht nur der Anlaß, sondern auch die Traum-Besetzung: Rick Kiefer, Ron Simmonds, Ack van Rooyen, Art Farmer, Derek Watkins, Trompete, Slide Hampton, Otto Bredl, Jiggs Whigham, Albert Mangelsdorff, Peter Herbolzheimer, Posaune, Herb Geller, Ferdinand Povel, Johnny Griffin, Wilton Gaynair, James Towsey, Saxophone, Wolfgang Dauner, Keyboards, Volker Kriege!, Gitarre, Nils Henning Ørsted Pedersen, Baß, Nippi Noya, Percussion, Alex Riel, Schlagzeug. Die Solisten: Esther Phillips, Stan Getz, Gerry Mulligan, Nat Adderley, Toots Thielemans, Grady Tate. Und alle versammelten sich in Hamburg, um in einem Studio des NDR zu proben. Peter Herbolzheimer hatte die Arrangements für die Solisten- und Orchesternummern geschrieben. Das Orchester der Jazz-Giganten — die meisten Musiker sind gewohnt, unter eigenem Namen Konzerte zu veranstalten — lief wie geölt dank der Qualifikation der ausgewählten Musiker. Peter ließ auch jedem der Musiker Raum für einen kurzen Chorus, bei diesem Angebot an Talent sicher ein schwieriges Unterfangen. Die Hamburger Konzertagentur Karsten Jahnke hatte die Organisation der Tournee.

So kam das erste Konzert, am 16. Januar im Hamburger Congress Centrum, gut besucht, im Publikum ein paar Radaubröder nach Art der mie-

sen Typen der Berliner Jazztage, die bei Balladen pfeifen, die armen Würstchen. Am nächsten Tag Hannovers Kuppelsaal mit normalen Musikfreunden, einem aktiven Jazzclub und der bekannten Akustik. Hier wurde auch ein kleiner Fehler in der Repertoire-Auswahl korrigiert, nämlich das mit Rücksicht auf Grady Tates Gesangs-Ambitionen programmierte „Windmills Of Your Mind“ fortan weggelassen. Grady hatte mit seinem „Moondance“ eine jazz-gemäßigere Nummer, und hier ist jetzt nicht die Gelegenheit zu diskutieren, warum dieser enorme Drummer auch singen muß. Düsseldorf, Frankfurt, Wiesbaden mit TV-Aufzeichnung, überall gut besucht von informierten Jazzfreunden, die wußten, warum sie kamen, und allgemein nur bedauerten, daß man von den Solisten inner- und außerhalb des Orchesters nicht mehr hören konnte. Aber dann hätte das 3-Stunden-Konzert sicher 3 Tage gedauert.

Toots Thielemans, das Mundharmonika-Wunder aus Belgien mit Wohnsitz in den USA, zeigte auch „live“ seine Virtuosität auf dem „Chrom-Sandwich“ (Grady Täte). Nat Adderley, ein willkommener, aber seltener Gast in unseren Jazz-Hallen, servierte seine Evergreens „Worksong“ und „Jive Samba“. Esther Phillips, der kommerzielle Touch in der Unternehmung, mit ihrem Tenorsaxophonisten Pee Wee Ellis, früher Arrangeur bei James Brown, hatte täglich die gewünschte Flasche Gin in der Garderobe. Ob sie deshalb beinahe ihren Auftritt in Hamburg verpaßte, ließ sich nicht feststellen. Gerry Mulligan, mit Zweitwohnsitz in Italien, einer entzückenden italienischen Begleiterin, einem zusätzlichen, gebogenen Sopran-Saxophon und seiner herrlichen, durchsichtigen Musik, ein Meister in der Kunst des Weglassens, hatte eine beachtliche Reunion mit Art Farmer, dem langjährigen Gefährten aus der Mulligan-Quartett-Zeit.

Besonderer Beifall bei jedem Konzert bewies die Beliebtheit dieser Erfolgsgruppe der 60er Jahre bis zum heutigen Tag. Markenzeichen Stan Getz, wie immer ein bißchen unterkühlt, ein Großer der Ballade. Entgegen anderslautenden Gerüchten seit einigen Jahren nicht mehr auf Hasch- oder Alkohol-Trip, menschlich ein lebenswürdig, amüsanter Nachbar, der strikt bei der größten Musikanten-Party sein Soda-Wasser oder höchstens Diät-Bier trinkt. Das kulinarische Ereignis erlebte er auf der Tournee in einem Restaurant in Essen gegen 2 Uhr morgens: böhmische Knödel, Gänsebraten, Vanille-Eis mit heißer Schokoladensauce ..

Albert Mangelsdorffs dreistimmiges Solo, mit Staunen (wie macht er das) und Beifall ein gelungener Punkt des ausgewogenen Programms, Volker Kriegel, ebenfalls Frankfurt/Germany, hatte offensichtlich viel Spaß bei seiner Solo-Nummer mit Big Band-Begleitung, Wolfgang Dauner mit gestrickter Rodelmütze, Frack und Gummistiefeln hinter seinen diversen Keyboards (Anzugordnung für die Musiker: Smoking oder dunkler Anzug — Peter Herbolzheimer in seiner Kopfsache: „Wir haben uns fein gemacht für Sie ...“), also Wolfgang Dauner mit einem sehr interessanten Werk „YIN“ von ca. 10 Minuten Länge, welches das ganze Orchester der Spitzenmusiker, besonders die Trompeten, echt forderte. Beides, Werk und Aufführung, wurden vom Publikum besonders honoriert, in Wiesbaden gleich zweimal, weil die Kameras dem rasanten Opus nicht sofort folgen konnten. Die Peter Herbolzheimer-Arrangements eine helle Freude für die Freunde des Orchesterklangs wie für die Solisten (Getz: „Man, what a beautiful arrangement you did for me!“). Im Saal: Dank an das Justus-übrig-Sound-Team für die sicher schwierige Hallen-Beschallung.

Bei der Aufzeichnung, am Monitor: Dank an Regisseur Ewald Burike und seine Kamera-Technik-Gruppe für exzellente Bilder, auf denen der Jazzfreund seine Musiker richtig sehen kann, und nicht das nervöse, öde Bild-Kunst-Gewurschtel wie bei manchen Berliner Jazztagen mit minutenlangen Shots auf die Schweißperle an der Augenbraue oder den kleinen Finger mit Ring beim Trompeter, wobei man innig betet: Bitte laß mich ein einziges Mal den Musiker oder die Band in ihrer Ganzheit normal sehen . . .

Die Kritiken von unterwegs: Mangels „Skandal und (oft) Fachkenntnis kamen die auch von der sog. Klassik gewohnten, gewundenen Sprüche, sie waren aber im Tenor durchaus positiv. Z. B. stellte „Die Zeit“ nicht nur fest, daß es sich um Reklame-Veranstaltungen handelte, daß man aus den notwendigen Proben Kapital schlagen wollte, daß die Kasse stimmen dürfte, sondern bemerkte auch „komplizierte Akkord-Strukturen, durch dynamische Schattierungen auf Effekt getrimmt.“

Aus der Sicht der Jazzfans, in Fachkreisen Minorität genannt: Dank dem ZDF für Initiative und Absicht, und beste Wünsche für ähnlich gelungene Produktionen.

Richard H. Krueger
Jazz-Redakteur Saarl. Rundfunk

George Maycock Trio auf Tournee

Auf einen recht lebhaften und erfreulichen Tournee-Verlauf kann das seit vielen Jahren in der Bundesrepublik etablierte populäre George Maycock Trio zurückblicken, das in den ersten Monaten des Jahres 1976 zu einer ausgedehnten Konzerttätigkeit speziell im süddeutschen Raum und der benachbarten Schweiz unterwegs war. Man muß schon der älteren Jazz-Generation angehören, um sich noch der ersten triumphalen Auftritte der schwarzen George Maycock Big Band zu erinnern, mit der er 1948 aus den USA nach Europa kam. Nachdem sich dieses vorwiegend in Clubs der US-Army auftretende Orchester Anfangs der fünfziger Jahre aufgelöst hatte, formierte George Maycock ein Quintett, das wiederholt zur Inspirationsquelle für den deutschen Nachkriegs-Jazz der ersten Stunden wurde.

Mit diesem Quintett, dem neben seinem Landsmann Big Fletchit zeitweilig auch die farbigen Tenoristen Don Byas und Wilton Gaynair angehörten, unternahm George Maycock von 1953 bis 1965 zahlreiche Tourneen durch die Niederlande, Belgien, Frankreich, Spanien, Jugoslawien, Schweden, Österreich und die Schweiz. Auch in Deutschland war die renommierte Combo überall zu hören, so unter anderem auch auf den internationalen Berliner Jazztagen.

Nach der aus wirtschaftlichen Gründen notwendigen Reduktion zum Trio (1966) spielte anfänglich Noel Gillespie den Kontra-Baß, bis er vor rund vier Jahren von Ali Haurand abgelöst wurde. George Maycock ist mit dem Blues und Swing, aber auch mit dem modernen Jazz der Schwarzen Nordamerikas eng verbunden, und nur sein Paß erinnert daran, daß er 1917 nicht in den USA, sondern in Colon in Panama geboren wurde. Zusammen mit dem um ein Jahr älteren Schlagzeuger und Sänger Big Fletchit spielt das überaus homogene Trio swingenden, im Blues und Soul verhafteten authentischen Jazz, der im Zeitalter der Pop-Musik und des Dixieland-Renaissance nichts von seiner Ursprünglichkeit und packenden Ausdrucksstärke eingebüßt hat.

Das George Maycock Trio zählt zu den begehrtesten Ensembles europäischer Jazz-Clubs und Konzertsäle und kommt dank seiner stilistischen

Vielseitigkeit vom Blues zum Swing der dreißiger und den Hard-Bop und die Soul-Musik der sechziger Jahre auch beim anspruchsvollen Publikum gut an. Maycocks große pianistische Vorbilder mögen etwa Milt Buckner, Earl Mines, Bud Powell, Bobby Timmons, aber auch Duke Ellington sein, dem er mit „Satin doll“ gerne seinen Tribut zollt. Neben den klassischen Jazz-Standards wie „All the things you are“ und „Body and Soul“ erwiesen sich in seinem Repertoire Dave Brubecks „Take five“ und so unvergängliche Bop-Classics wie „How high the moon“, „Oleo“ und „Blue train“ als ideale Zugnummern, bei denen der ebenso bescheidene wie dynamische Pianist mit rasanten Läufen, wahren Tonkaskaden und markanten Blockakkorden alle Register seines Könnens ziehen konnte. Stürmischen Beifall erntete auch Schlagzeuger Big Fletchit mit seinen eigenwilligen Versionen über „Summertime“ und „Delilah“, auch mit seiner Blues-Komposition „I want to know“ und der Jump-Nummer „Alone in my blues“. Als humorvoller Show-Master brillierte er auch wiederholt mit artistischen Drums-Soû, wie z. B. in „Drums no end“, wobei er Charleston-Maschine und große Becken bevorzugte. Als ein ebenso sicherer Techniker wie swingender Solist erwies sich der Allround-Bassist Ali Haurand, dessen Virtuosität sowohl beim gezupften als auch gestrichenen Kontra-Baß in „Have you met Miss Jones?“ aufhorchen ließ. Deshalb ein Platten-Tip: Das George Maycock Trio auf Ring Record (01008) und das Solo-Baß-Album „Naked“ — Alfred Haurand auf Metram Stereo (02212) als Produktionen des VHS-JAZZ-Studio Viersen! Gustav Sigg

Attraktive Schweizer Jazz-Szene

1976 nicht weniger als acht Festivals

Das Jahr 1976 wird allem Anschein nach ein besonders ereignisreiches Jahr für die schweizer Jazzfreunde. Zumindest was die Zahl der Veranstaltungen betrifft, stehen doch neben vielen geplanten Konzerten nicht weniger als acht Jazzfestivals auf dem

Programm. Dabei ist das sogenannte Intercity Jazzfestival nicht mitgezählt, das freilich in der bisherigen Art kaum mehr weitergeführt werden dürfte, denn der teilweise unerwartet und unerklärlich geringe Publikumszuspruch zu einzelnen Konzerten beim letzten Mal — krasse Beispiele das im übrigen grandiose Konzert mit Sarah Vaughan in Basel und der Charles-Mingus-Abend in Zürich — werden einzelnen Migros-Genossenschaften das Interesse am Mitmachen wohl nun verdorben haben.

Mit den von der Org. pro Jazz Solothurn (Andreas Keiser) vom 16. bis 18. Januar erfolgreich über die Bühne gegangenen zweiten „Swiss Jazz Days Solothurn“ hat der Festivalreigen bereits seinen Anfang genommen. Wie bei kaum einem anderen derartigen Anlaß haben hier regelmäßig auch schweizer Musiker und Gruppen Gelegenheit, sich einem Jazzpublikum vorzustellen, was unter dem Gesichtspunkt der sonst mangelnden Förderung einheimischer Musiker (die üblicherweise im eigenen Land wenig Chancen und Anerkennung haben) nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Neben Gruppen wie dem Hellman/Bourquin/Guerin Trio, OM, dem Möslang-Guhl-Duo aus St. Gallen und anderen war mit Zbigniew Seiferts Variouspheres, der Tomasz Stanko & Adam Makowicz Unit mit Czeslaw Bartkowski und dem herausragenden Solo-Piano von Makowicz ein wichtiger Teil des polnischen Jazz repräsentativ vertreten. Eine vom Ansatz her interessante, aber nicht unproblematische Begegnung zwischen E-Musikern und Jazz-Solisten ergab sich im Spiel des Erika Radermacher-Leon Francioli/Pierre Favre/Urs Peter Schneider-Ensembles, wobei es grundsätzlich zu begrüßen ist, wenn sich Musiker aus beiden Lagern zu gemeinsamem improvisatorischen Spiel zusammenfinden.

Zu einer neuen Art von Intercity Jazzfestival verspricht die Veranstaltungsserie zu werden, die die Musiker Kooperative Schweiz (MKS) auf gesamtschweizerischer Ebene vorbereitet, um auf ihr Anliegen, die Förderung der improvisierten Musik, möglichst nachhaltig aufmerksam zu machen. Für dieses Festival sind Konzerte in Basel, Zug, Zürich, Bern, Biel, Grenchen, Stäfa und Thun geplant, in einzelnen Städten zum Teil an mehreren Tagen, die im Zeitraum vom 21. Mai bis 12. Juni stattfinden sollen. Vorher sind alle interessierten Musiker und Freunde improvisierter Musik noch aufgerufen, sich an der MKS-

Jahresversammlung (am 3. April im Stadthof 11 in Zürich-Oerlikon) über das bisher Erreichte und die weiteren Ziele der Musiker Kooperative Schweiz zu informieren.

Nachdem die öffentlichen, von Prof. Kurt Pahlen kommentierten Feierabend-Konzerte der SBG auf dem Gebiet der klassischen Musik zu einer festen und erfolgreichen Institution des städtischen Musiklebens geworden sind, wurde im letzten Herbst in Zürich der Versuch gemacht, eine entsprechende Reihe nun auch mit Jazz zu begründen. Auf Grund der erfreulichen Publikumsresonanz soll die Reihe nun weitergeführt werden. Waren die ersten Konzerte mit ausschließlich schweizer Musikern und Bands speziell dem traditionellen Jazz bis hin zum Swing und Mainstream gewidmet, soll ein weiterer Zyklus im Mai/Juni nun auch modernen Jazz mit internationalen Jazzsolisten zur Geltung bringen. Geplant sind Konzerte mit George Gruntz, Mal Waldron, Steve Lacy, Manfred Schoof, Alan Blairman, Isla Eckinger, Yosuke Yamashita, Bill Connors, Julian Priester und Hannibal Marvin Peterson. Die von der Schweizerischen Bankgesellschaft unterstützten Konzerte sollen einem breiten Publikum, Berufstätigen und anderen Interessenten, nach Arbeits-schluß in der Zeit von 18 bis 19 Uhr bei volkstümlichen Eintrittspreisen von 2 Franken die Möglichkeit bieten, in gelöster Atmosphäre musikalische Kontakte zu knüpfen oder sich ganz einfach eine Stunde lang an guter Musik zu vergnügen. Die kurzen Kommentare am Beginn der Konzerte geben den interessierten Besuchern zudem Informationen über die auftretenden Solisten und die zu erwartende Musik.

Das für die Förderung des schweizer Musikernachwuchses so wichtige Amateur-Festival mit seinen regionalen Ausscheidungskonzerten und dem bereits traditionellen Nationalen Finale im Römischen Theater in Äugst (bei Basel), das in diesem Jahr vom 9. bis 12. Juni stattfinden soll, hat ein neues Konzept erhalten. Das für die Planung und Organisation zuständige Gremium der Jazzszena Basel hat unter der Leitung von Festival-Organisator Daniel Tobler kürzlich eine ganze Reihe wichtiger Änderungen beschlossen. Um einem großen Kreis junger Musiker, deren Musik bis jetzt am Festival eher untervertreten war, die Teilnahme zu ermöglichen, soll in Zukunft der Rock noch besser ins Festival integriert und die Rockgruppen vermehrt zum Mitmachen animiert

werden. Um dieses Vorhaben nach außen hin deutlich werden zu lassen, wird die bisherige Bezeichnung Jazz-, Blues-, Pop-Jazz-Amateur-Festival geändert. Der Anlaß soll in Zukunft Nationales Amateur-Jazz und Rock-Festival heißen. Auch in den Jury-Reglementen sind Änderungen vorgesehen.

So wird es bei den regionalen Vorentscheidungsveranstaltungen keine Prädikate und Diplome mehr geben. Die Jury hat hier einzig die Aufgabe, eine Selektionierung für die Teilnahme am Nationalen Finale vorzunehmen. Veröffentlicht werden bei diesen Anlässen nur noch die Namen der ausgewählten Bands und Musiker. Um den verschiedenen Spielarten und Stilen noch besser gerecht werden zu können, soll für jede Musikrichtung, wie zum Beispiel Traditional, Modern und Free Jazz oder Rock, eine separate Jury amten, die ausschließlich aus Mitgliedern besteht, die zu der zu beurteilenden Musik auch stehen. Es soll also nicht mehr vorkommen, daß ein Anhänger des Free Jazz alten Jazz beurteilt und umgekehrt. Damit der Rock auch nach den ihm adäquaten Kriterien bewertet werden kann, wird das bestehende Jury-Reglement erweitert und diesem Vorhaben angepaßt. Die Jury-Mitglieder werden nur noch Gruppen und Musiker beraten, die dies ausdrücklich wünschen. Die Organisation der regionalen Ausscheidungskonzerte soll vermehrt den entsprechenden Glubs und Vereinigungen übertragen werden, was allerdings bis jetzt noch einige Sorgen bereitet. Auch hier ist eine Portion Idealismus — nun auch aus dem Rockläger — notwendig, die mithelfen muß, daß diese für junge Musiker wohl wichtigste Veranstaltungsreihe der Schweiz bestehen bleibt und weiter ausgebaut wird.

Jazzaktivitäten immer wieder auch in der Bundeshauptstadt Bern. Neben dem rührigen Radiostudio Bern (Schweizer Radio/DRS), das nicht nur bei wichtigen Konzerten und Festivals, wie zum Beispiel in Willisau und kürzlich wieder bei den Swiss Jazz Days Solothurn mit einer Aufnahme-equipe präsent ist, sowie einer lebendigen Traditional Szene — auf das vom 4. bis 8. Mai vom Wolverines Jazz Club zu seinem zehnjährigen Bestehen veranstaltete Jazzfestival wurde bereits im Podium 2/76 hingewiesen — gibt es noch die Vereinigung Jazz in Bern, die auch 1976 wieder etwa acht qualitativ hochstehende Konzerte bieten möchte. Den Beginn machte ein Abend mit dem Marc Hellman Trio

im Berner Shalimar. Konzerte mit Chick Corea und Keith Jarrett (20. März und 13. Mai) sollen die Reihe fortsetzen.

Auch das Montreux Jazz Festival feiert dieses Jahr sein zehnjähriges Bestehen. Wie bisher wird diese Veranstaltung in drei Teile gegliedert sein: 25. bis 27. Juni Folk, 2. bis 4. Juli Soul und 6. bis 11. Juli Jazz. Aus Anlaß des Jubiläums gibt es einige interessante Neuerungen, denn es werden Umzüge, Jam-Sessions, kostenlose(!) Freiluftkonzerte und Filmvorführungen auf Straßen, Plätzen und in Parks von Montreux stattfinden.

Festival Nummer 6 soll, wenn alles planmäßig verläuft, in Baden durchgeführt werden. Hier möchte Organisator Arild Wideröe (Jazz in der Aula/Jazz Inside) nach einjähriger Unterbrechung wieder sein Jazzfest Baden auf die Beine stellen (voraussichtlich vom 23. bis 25. Juli).

Daß das Jazzfestival Willisau weitergeführt wird, stand nach dem Großes Erfolg der ersten Auflage bereits außer Zweifel. Es findet dieses Jahr vom 27. bis 29. August statt. Bis dahin stehen aber noch eine ganze Reihe weiterer interessanter Konzerte auf dem Programm: nach dem diesjährigen Saisonauftakt mit Don Cherry's Organic Music Theater am 10. Januar und einem Konzert mit dem Jack DeJohnette Quartett mit John Abercrombie am 21. Februar als nächstes John Surmans wiedererstandene Gruppe The Trio am 13. März, am 3. April das Mike Osborne Trio, 1. Mai Keith Jarrett mit Dewey Redman, Charlie Haden und Paul Motian und als Abschluß des ersten Halbjahreszyklus 1976 am 29. Mai das Archie Shepp Sextett.

Den vorläufigen Abschluß dieser umfangreichen Konzert- und Festival-Saison — wobei nicht auf alle Konzerte und Aktivitäten eingegangen werden konnte — macht Zürich mit seinem Internationalen Jazz Festival vom 2. bis 5. September (nur ein Wochenende nach Willisau).

Erwähnt seien noch die regelmäßig jeden Mittwoch im VSETH-Foyer an der Leonhardstraße stattfindenden Konzerte von Modern Jazz Zürich, veranstaltet unter der musikalischen Leitung von Irene Schweizer — hier spielen neben bekannten schweizer Gruppen unter anderen am 24. März das Contact Trio und am 31. März das

Schlippenbach/Kowald-Quartett — und die Konzertaktivitäten von Peter Fürsts Jazz Workshop Basel.

Jazz- und Big-Band-Freunde werden sich erinnern: 1972 stellte der Basler Pianist, Komponist und Arrangeur George Gruntz (musikalischer Leiter am Zürcher Schauspielhaus und künstlerischer Chef der Berliner Jazztage) ein aus international renommierten Solisten zusammengesetztes Jazz-Orchester auf, das in der kurzen Zeit seines Bestehens bei Jazzkritik und Publikum auf Anerkennung und begeisterte Zustimmung stieß. Das damals gleichzeitig aufgenommene und von MPS veröffentlichte Doppelalbum „The Band — The Alpine Power Plant“ geriet zur eindrucksvollen Dokumentation dieses Unternehmens und erhielt eine ganze Reihe internationaler Auszeichnungen und Preise, darunter die höchste Bewertung mit fünf Sternen im Down Beat (und auch im Jazz Podium). Immer wieder wurde bedauert, daß die Existenz dieses durch seine Spritzigkeit und Originalität aus dem Rahmen des Üblichen herausragenden Orchesters nur von so kurzer Dauer war. Der Versuch einer Wiedergeburt aus Anlaß des Zürcher Jazz Festivals scheiterte damals an organisatorischen Problemen. Jetzt ist es Gruntz nach intensiver Vorbereitungszeit gelungen, wieder ein derartiges Orchester auf die Beine zu stellen. The Second Band wird vom 7. bis 10. März in Lugano proben, dort dann das erste Konzert spielen, das auch vom Schweizer Fernsehen aufgezeichnet wird, und nach Auftritten beim Bergamo Jazzfestival und den Jours de Jazz in Grenoble ein Konzert im Palais des Congres in Paris geben, verbunden mit Aufnahmen für die ORTF. Den Abschluß dieser Tournee bilden zwei Konzerte im Zürcher Schauspielhaus am 14. März (dem künstlerischen Direktor Harry Buckwitz gewidmet), die von MPS für das Album „The Alpine Power Plant 2 / Live at the Schauspielhaus“ mitgeschnitten werden. Als Solisten sind unter anderen Falle Mikkelborg, Benny Bailey, Dusko Goykovich, Jon Faddis, Slide Hampton, Albert Mangelsdorff, Howard Johnson, Charlie Mariano, Eddie Daniels, Alan Skidmore, Niels-Hennin Ørsted Pedersen, der Perkussionist Nana und als Co-Leader neben Gruntz noch Franco und Flavio Ambrosetti sowie Daniel Humair angekündigt. Die Konzerte versprechen für die an gutem Big-Band-Jazz nicht gerade reiche Jazzszene zu einem besonderen Ereignis zu werden.

Johannes Anders

JAZZNEWS

Howlin' Wolf t

Am 17. Januar starb der Bluesänger, Mundharmonikaspieler und Gitarrist Howlin' Wolf im Alter von 65 Jahren in einem Hospital in Chicago. Er wurde 1910 in Aberdeen geboren, hieß eigentlich Chester Burnett und war bereits 18 Jahre alt, als er von dem legendären Charlie Patton das Gitarrenspiel erlernte. Jahrelang arbeitete er auf einer Farm, zog eine Zeitlang durch den amerikanischen Süden und ließ sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Chicago nieder. Seinen Spitznamen Howlin' Wolf bekam er, weil er mit einer heiseren Stimme sang und dabei oft in einer Art phrasierte, die an einen heulenden Wolf erinnert. Als geborener Komödiant unterstrich er dieses Image noch durch eine entsprechende Bühnenshow, wobei er sich gerne in der Rolle des wilden Mannes präsentierte. Seinen großen Durchbruch erlebte er in den 60er Jahren, als der Blues weltweite Beachtung fand. Im Zuge des American Folk Blues Festivals reiste Howlin' Wolf auch nach Europa, wurde aber außerdem immer wieder als Solist verpflichtet und machte 1971 auch bei den sogenannten London Sessions Aufnahmen mit Eric Clapton, Bill Wyman, Stevie Winwood, Charlie Watts und Ringo Starr. Howlin' Wolf sagte einmal über sich selbst: „Ich singe Geschichten, denn die Blues müssen immer Geschichten erzählen, die davon handeln, was jeder täglich erleben könnte, die Gefühle wiedergeben, die jeder empfindet.“

Ray Nance t

In New York ist Anfang Februar der Trompeter, Geiger und Sänger Ray Nance im Alter von 62 Jahren gestorben. Im Dezember 1913 in Chicago geboren, begann Nance seine Karriere als Entertainer in Nachtclubs, konnte aber schon im Alter von 18 Jahren seine erste Band aufstellen. Nachdem ihn Earl Hines 1938 in sein Orchester geholt hatte, wechselte er 1939 zu Horace Henderson über und ersetzte schließlich 1940 Cootie Williams im Duke Ellington Orchester, in dem er mit zwei kurzen Unterbrechungen im Jahr 1944 und 1964 insgesamt 25 Jahre blieb. Der kleine, agile Musiker mit seinem komödiantischen Talent hatte bei Ellington auch die Aufgabe, durch Gags das Programm aufzulockern und den Kontakt zum großen Publikum noch zu verstärken. So blieb er der Masse der Zuhörer vielfach vor allem als humorvoller Sänger und Instru-



RAY NANCE

Foto: Jan Persson

mentalclown in Erinnerung. Die Jazzfreunde aber schätzten ihn als Trompeter, der auch die für Ellingtons Musik wichtige Growl-Spieltechnik glänzend beherrschte, und als swingender Geiger, der auf diesem Instrument, wie er selbst immer wieder zum Ausdruck brachte, hornartig phrasierte. Ellington sagte einmal: „Ray spielte in seinem ganzen Leben keine einzige falsche Note. Er ist als Sänger, Geiger, Kornettist und Tänzer gleich umwerfend gut. Ray Nance ist ein reiner Künstler.“

In den letzten Jahren war Ray Nance meist als Starsolist mit den verschiedensten Gruppen in den USA und in Europa tätig. Für viele wird nicht zuletzt auch die Tournee, die ihn im Herbst 1974 mit der Chris Barber Band auch nach Deutschland führte und von der auch eine Platte vorliegt, eine bleibende Erinnerung an den brillanten Geiger, modern phrasierenden, enorm swingenden Trompeter und originellen Sänger sein.

Old Merry Tale Jazzband feiert 20jähriges Bestehen

Die Old Merry Tale Jazzband beginnt die Reihe ihrer Jubiläumsveranstaltungen am 26. März in Bergedorf mit Elke Hendersen und vielen ehemaligen Bandmitgliedern. An zwei Klavieren wird eine Piano-Schlacht ausgetragen, zu der das regionale Fernsehen eingeladen ist, und am 27. März geht's weiter im Winterhuder Fährhaus mit

einem Jubiläums-Ball, bei dem noch die Jailhouse Jazzmen, die Foggy Town und der Jazzland Express auftreten. Die Old Merry Tale Jazzband gehört heute zu den bekanntesten der deutschen Jazz-Szene, die ihren größten Erfolg freilich im Sommer 1961 mit einer Dixie-Version des Schlagers „Am Sonntag will mein Süßer mit mir baden geh'n" erzielte. Jetzt ist die Band jedoch wieder mehr auf den Jazz-Kurs eingeschwenkt. In der Old Merry Tale Jazzband spielen derzeit Dieter Bergmann, Trompete, Addi Münster, Posaune, Hellmut Lamszus, Klarinette, Dietrich Ebeling, Klavier, Andreas von der Meden, Banjo, Gitarre, Reinhard Zaum, Baß, und Bernd Reiners, Schlagzeug. Zum Jubiläum legte die Polydor eine Platte mit dem Titel „20 Jahre — 20 Songs" vor.

Workshop Freie Musik '76

Die FMP veranstaltet vom 24. bis 28. März in der Berliner Akademie der Künste den Workshop Freie Musik 1976. Dabei werden auftreten: die Sologitarristen Hans Reichel, Derek Bailey, Fred Frith, Toto Blanke, das Revolutionary Ensemble, das Parker-Lytton Duo, Derek Bailey, das Misha Mengelberg-Han Bennink Duo und Maarten van Regteren-Altena, Peter Bennink und Tristan, das Brötzmann-von Schlippenbach Quartett, Iskra und Fred van Hove. Die Free Music Production hat die Kontaktanschrift: FMP, Behaimstr. 4, 1000 Berlin 10, Tel. 030/3 41 54.

Musikalische Jugend Deutschlands jetzt mit Jazz

Die Musikalische Jugend Deutschlands (MJD) nimmt jetzt zum ersten Mal einen Jazz-Kurs sowie einen Kurs für Schlagzeug, Percussion und Rhythmus in ihr Jahresprogramm auf. Beide Kurse finden in der zentralen Arbeitsstätte der MJD auf Schloß Weikersheim/Württemberg statt. Die Schwerpunkte der Kursarbeit des vom 4. bis 11. Juni stattfindenden Jazz-Kurses sind: Theoretische Unterweisung (Harmonielehre, Rhythmus, Arrangement, Komposition), Instrumentalunterricht (Klarinette, Saxophon, Flöte, Piano, Gitarre, Schlagzeug, Trompete, Baß), Zusammenspiel in kleinen und größeren Gruppen, Stil- und Improvisationsübungen sowie Diskussionen und Konzerte. Als Dozenten konnten Rainer Glen Buschmann, Stephan Dietz, Sigi Busch, Wolfgang Escher, Hermann Gehlen und Peter Giger gewonnen werden. Der Kurs für Schlagzeug, Percussion und Rhythmus findet vom 28. Juni bis 7. Juli statt und versteht sich als Arbeitstreffen, bei dem verschiedene Informationen ausgetauscht, instrumentale Technik und rhythmisches Verständnis durch Studium, Zusammenspiel und Diskussionen vertieft werden.

Die Kursarbeit umfaßt Instrumentalunterricht, theoretische Unterweisung, Zusammenspiel, Kompositionsstudien und Konzerte. Die Dozenten hierfür sind Peter Giger, Christoph Haberer, Marc Hellmann, Heinrich Hock, Joe Nay und Wolfgang Schlüter.

Interessenten wenden sich an das Generalsekretariat der Musikalischen Jugend Deutschlands e. V., Hirschgartenallee 19, 8000 München 19, Tel. 089/174581.

7. Internationale Jazz-Woche Burghausen

Zum 7. Mal findet in der Musikstadt Burghausen an der Salzach das größte süddeutsche Jazz-Festival statt. Fünf Tage lang ist der historische Stadtsaal von Burghausen Aufführungsort zeitgenössischer Musik und Ziel vieler Besucher, die zum Teil von weither anreisen. Das Programm sieht wie folgt aus: 17. 3. Riverside Stompers, Ewaldo Montenegro Trio, Zwabenbourg, Geoff Clark Group, Rudi Wilfer Trio & Myra Lynton, 18. 3. Ed Kroger Quartett, Radio Jazz Group Stuttgart unter der Leitung von Man-

fred Schoof mit Hans Koller, 19. 3. Old Metropolitan Jazzband, Pony Poin-dexter Quartett, 20. 3. Papa Bue's Viking Jazzband mit Wild Bill Davison, Big Old Swing Feet und Wallace Davenport, 21.3. Dexter Gordon Quartet, Louis Hayes-Junior Cook Quintett featuring Woody Shaw. Die künstlerische Leitung der Jazz-Woche liegt bei Joe Viera, die organisatorische bei Helmut Viertl. Kartenvorbestellungen sind zu richten an: 7. Internationale Jazz-Woche Burghausen, 8263 Burghausen, Ludwig-Thoma-Str. 22.

Free Jazz & Improvisations-Festival in Wien

Im Z-Club in Wien in der Kirchengasse 23 findet vom 1. bis 3. März und vom 5. bis 6. März das erste Improvisationsfestival der Avantgarde statt. Es werden sich vorstellen: die Reform Art Unit und Ram Chandra, das K & K Experimentalstudio, Malli's Free Samba Bassoonery, das Joseph-Traindl-Quartett, das Schlippenbach-Kowaid-Quartett und das Euro-Free-Music-Orchester mit österreichischen, deutschen und englischen Musikern. Die Kontaktanschrift für dieses Festival ist: Fritz Novotny, A-1222 Wien, Saikogasse 4/1/3/12, Tel. 23 22 17.

Sommer-Kursus für Jazz Blues und Pop in Remscheid

12 Jazzmusiker von internationalem Rang unterrichten im Sommerkursus für Jazz, Blues und Pop vom 19. 7. bis 1. 8. 1976 in der Akademie Remscheid. Dieser Kursus ist seit Jahren weit über die Grenzen der Bundesrepublik hinaus gefragt. In ihm haben fortgeschrittene Amateure, Musikstudenten sowie angehende Leiter von Gruppen und Schülerbands Gelegenheit, in Theorie und Praxis unterwiesen zu werden. Zum Lehrprogramm gehören neben Harmonielehre und Arrangement Improvisationsübungen, Unterweisung in einzelnen Instrumenten sowie im Ensemblespiel. Interessenten wenden sich an die Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung, Kuppelstein 34, 5630 Remscheid 1, Tel. 0 21 91 / 4 46 70.

Das **1. Treffen Freie Musik Minden** findet am 14. März im Mindener Haus der Jugend von 15 bis 22 Uhr statt. Der Veranstalter dieses Treffens, der Förderkreis Freie Musik, hat hierzu sechs noch unbekannte Formationen aus Hannover, Bielefeld, Bückeburg und Minden eingeladen, die frei im-

provisierte Musik spielen. Der Förderkreis Freie Musik hat die Kontaktadresse: Kuckuckstr. 21, 4950 Minden.

ECM Records, Gleichmannstr. 10, 8000 München 60, Tel. 089'83 25 71, bietet für die nächste Zeit folgende Gruppen für Gastspiele an: Terje Ryp-dal Odyssey (März), Bill Connors als Gitarrensolist und das Art Lande Quartett Rubisa Patrol (M&I), das Julian Priester Sextett (Juni), das Ralph Towner-John Abercrombie Duo und das Enrico Rava Quartett mit John Abercrombie, Palle Danielsson, Jon Christensen (Juli), die Gruppe Gateway mit John Abercrombie, Dave Holland und Jack DeJohnette (September), das Steve Kühn Quartett (Oktober), das Tomasz Stanko-Edward Vesala Quartett (November) und das Gary Burton Quartett (Dezember). Folgende Neuerscheinungen bringt diese Münchner Plattenfirma im Frühjahr heraus: Pat Metheny „Bright Size Life“, Jan Garbarek-Bobo Stenson Quartett „Dansere“, Tomasz Stanko „Balladyna“, Gary Burton Quintett „Dream So Real“, Keith Jarrett mit String Orchestra „Arbour Zena“. Auf ihrem Japo Label legt die Firma vor: OM „Kirikuki“ und Enrico Rava mit John Abercrombie, Jack DeJohnette, Jeanne Lee u. a. „Quotation Marks“.

Ein **Jazz Festival im Zentrum des Ruhrgebietes** will die Musikinitiativgruppe im Revierpark Vonderort, gelegen am Schnittpunkt der drei Ruhrgebietsstädte Essen, Bottrop und Oberhausen, Anfang oder Mitte Oktober 1976 veranstalten. Interessierte Gruppen wenden sich an die Musikinitiativgruppe Revierpark Vonderort, z. Hd. Alois Kott, Eiland 4, D-43 Essen 1.

Jazztime ORF heißt eine bisher sehr erfolgreiche Konzertreihe, die der Österreichische Rundfunk zusammen mit der Jeunesses Musicales durchführt. Bisher spielten bei diesen Konzerten, die vom ORF im „Studio Avantgarde“ gesendet werden, die Gruppe „Hip Jargon“, die ORF Big Band unter der Leitung von Erich Kleinschuster, das Gary Burton Quintett, Hans Kollers Free Sound, das Art Farmer Quintett und die Jack DeJohnette-Dave Holland-John Abercrombie Gruppe. Bei den nächsten Veranstaltungen werden auftreten: The Band unter der Leitung von George Gruntz (17. 3.), das Jan Garbarek Quintett (11. 4.), die ORF Big Band (25. 5.) und der Harald Neuwirth Concorat (14. 6.).

Louis Armstrong gewidmet ist eine 128 Seiten starke Broschüre im Format 21 x 27 cm, die eine detaillierte Chronik des Lebens und der Musik Satchmos bietet. Diese einzigartige Dokumentation wurde von Michel Boujut herausgegeben und umfaßt 150 verschiedene Aussagen und Anmerkungen zu Louis Armstrong, die u.a. von Miles Davis, Jean Cocteau, Henry Miller, Marilyn Monroe, Lionel Hampton stammen. Zudem enthält sie 250 zum Teil noch nie veröffentlichte Fotos und Zeichnungen, eine Diskographie, eine Filmographie und eine Bibliographie. Die Broschüre ist in französischer Sprache gehalten und kann zum Preis von 47 Francs bezogen werden über die Zeitschrift Jazz Magazine, 63 Champs Elysees, Paris 8, Tel. 3 59 01 79, Frankreich.

The Band wird demnächst wiederaufstehen. Ein einmaliges Phänomen auf dem internationalen Musikmarkt. 1972 entschlossen sich die vier schweizer Jazzmusiker Flavio und Franco Ambrosetti, George Gruntz und Daniel Humair, ihre liebsten Kollegen zu einer Österwoche in die Schweiz einzuladen, um in Big-Band-Besetzung Konzerte zu geben, verbunden mit Schallplatten-, Fernseh- und Radio-Aufzeichnungen. Im März also wird The Band wieder einmal aufgestellt, und der Leiter George Gruntz konnte international namhafte Solisten dafür verpflichten: Jon Fad-dis, Benny Bailey, Dusko Gojkovich, Palle Mikkelborg, Franco Ambrosetti, Trompete, Slide Hampton, Jiggs Whigham, Erich Kleinschuster, Peter Herbolzheimer, Posaune, Howard Johnson, Tuba, Charlie Mariano, Eddie Daniels, Alan Skidmore, Ferdinand Povel, Flavio Ambrosetti, Saxophone, Nils Henning Ørsted Pedersen, Baß, Daniel Humair, Schlagzeug, und Nana, Percussion. The Band wird in Lugano vom 8. bis 10. März Fernseh-aufzeichnungen machen, am 10. ein Konzert in Lugano, am 11. in Bergamo, am 12. in Grenoble, am 13. in Paris und am 14. März zwei Konzerte im Schauspielhaus in Zürich geben. Kartenvorbestellungen für die Konzerte in Zürich sind zu richten an die Neue Schauspiel AG, 8032 Zürich, Zeltweg 5, Tel. 3211 11.

Anthony Braxton, der derzeit mit einem Septett in Kanada auftritt, wird am 15. Mai mit Kenny Wheeler, Dave Holland und Barry Altschul nach Europa kommen und bis Anfang September hier bleiben. Nur zu einem Auftritt beim Newport Jazz Festival in New York wird er kurz wieder in den USA sein. Zu buchen ist das Anthony Braxton Quartett über Jazz Forum Röhre, c/o Burkhart Hennen, Postfach 1612, 4130 Moers, Tel. 0 28 41 / 2 35 28.

Jaki Byard gehört neben Andrew Hill, Patti Bown, Billy Taylor und Roland Hanna zu den Pianisten, die neben anderen Instrumentalisten, unter ihnen Jimmy Giuffre, Jimmy Owens, Lou Donaldson, Ken McIntyre, Barry Galbraith, Beaver Harris, bei einem sechswöchigen Jazz Labor unterrichten. Es wird vom 4. Juli ab am College in Bennington, Vermont, abgehalten werden.

Donald Byrd führt derzeit mit seiner Platte „Places and spaces“ die Liste der bestverkauften Jazzplatten in den USA an. Als weitere Bestseller nennt die Zeitschrift Billboard Grover Washington Jr. „Feels so good“, Ronnie Laws „Pressure sensitive“, Herbie Hancock „Man-child“, Blackbyrds „City life“, Tom Scott „New York connection“, Stanley Clarke „Journey to love“, Ramsey Lewis „Don't it feel good“, Keith Jarrett „Köln Concert“, John Klemmer „Touch“.

Cab Galloway trat kürzlich wieder einmal öffentlich auf. Und zwar gastierte der jetzt 68jährige Sänger und Bandleader mit einem Orchester und einer Revue im Riverboat im Empire State Building in New York. Seinem 11-Mann-Orchester gehörten u.a. die Trompeter Dick Vance und Eddie Preston, der Posaunist Benny Morton und die Saxophonisten Earle Warren und Cecil Payne an.

Benny Carter ist derzeit mit einem Quintett auf einer Tournee, die ihn durch Ägypten, Jordanien, Kuwait, Pakistan, Syrien, den Iran und die Türkei führt. Der 68jährige Saxophonist reist mit Harry Edison, Trompete, Gildo Mahones, Klavier, John Williams, Baß, Earl Palmer, Schlagzeug, und Millicent Browne, Gesang.

Al Cohn hat in New York eine Platte für Don Schlittens Xanadu Label gemacht. Der Saxophonist ließ sich dabei von Barry Harris, Klavier, Larry Ridley, Baß, und Alan Dawson, Schlagzeug, begleiten.

Alice Coltrane trat Ende Februar bei einem Konzert des „California Soul Festival“ auf, zu dem noch Rahsaan Roland Kirk, die Staple Singers, Dionne Warwick u. a. verpflichtet worden waren.

Ray Copeland gehört jetzt zum Lehrkörper des Berklee College of Music in Boston. Der Komponist, Arrangeur und Trompeter gibt Instrumentalunterricht, leitet Seminare und Workshops und initiierte eine Konzertreihe, bei der die Geschichte des Jazz in den USA musikalisch wiedergegeben wird. Copeland hat sich im Jazz nicht nur durch die Mitwirkung in Gruppen wie denen von Thelonious Monk, Randy Weston und Lionel Hampton einen Namen gemacht, sondern auch durch mehrere Bücher über Jazz-Improvisationstechniken.

Copeland bekam kürzlich vom National Endowment for the Arts einen Förderpreis, der es ihm erlaubt, seine „Jazz Suite in Six Movements“ einzustudieren und aufzuführen.

Embryo war vom 12. bis 24. Februar mit Charlie Mariano auf einer Österreichtournee. Das Quartett, das die Stammbesetzung Roman Bunka, Gitarre, Dieter Miekautsch, Klavier, Uve Müllrich, Baß, und Christian Burchard, Schlagzeug, hat, wird vom 2. bis 24. März in Italien gastieren.

Bud Freeman wird Mitte Juni wieder zu einigen Konzertauftritten nach Deutschland kommen. Gebucht werden kann der Tenorsaxophonist über das Concert Büro Rolf Schubert, Bonner Str. 4, 5000 Köln 1, Tel. 02 21 / 322729.

Peter Giger hat zusammen mit einem Frankfurter Verleger eine Plattenfirma gegründet, die Nagara heißt und deren erste Veröffentlichung bereits vorliegt. Es sind 12 Kompositionen, die Giger im letzten Sommer größtenteils im Überspielungs-Verfahren aufgenommen hat und die als „Family of Percussion“ herausgegeben wurden. Die Platte ist zu beziehen von Nagara, Schaumburger Str. 41, 6000 Frankfurt/Main 80.

Das **Jazz Live Trio**, das im Februar mit Johnny Griffin auf Tournee war, wird am 11. März beim Jazz Festival in Bergamo auftreten. Dort wird das Zürcher Trio auch den Tenoristen Gianni Basso begleiten. Basso ist dann am 3. April zu Gast in der „Jazz Live“-Sendereihe des Schweizer Rundfunks, in der das Jazz Live Trio ständig als Begleitgruppe für Solisten mitwirkt. So macht das Trio Anfang März Aufnahmen mit drei Solisten des Radio-Unterhaltungssymphonikers Zürich: mit Lennart Axelson, Trompete, Fernando Vicenzio, Saxophon und Flöte, und Olle Holmquist, Posaune und Tuba. Am 6. März gibt das Trio ein Konzert in der reformierten Kirche von Zug, dabei werden auch Chorale als Improvisationsgrundlage dienen.

Jazztrack wird ab 1. Mai nur noch als Quartett spielen, da der Trompeter Uli Beckerhoff das Quintett zu diesem Zeitpunkt verläßt. Die Gruppe besteht dann noch aus Wolfgang Engstfeld, Saxophone, Christoph Spendel, Klavier, Sigi Busch, Baß, und Heinrich Hock, Schlagzeug. Jazztrack kann dann gebucht werden über: Sigi Busch, Herderstr. 36, Bremen.

Helen Humes stellte sich kürzlich wieder einmal im Rainbow Grill in New York vor. Die Swing-Sängerin hatte dazu ein Trio mitgebracht, das sich aus Gerald Wiggins, Klavier, Major Holley, Baß, und Oliver Jackson, Schlagzeug, zusammensetzte.

Hans Koller und Fritz Pauer stehen im Mittelpunkt der März-Folge der österreichischen TV-Sendereihe „Bourbon Street“, die am 28. März ausgestrahlt wird und eine Hommage für John Coltrane darstellt. Diese erfolgreiche Sendereihe des Wiener Jazzexperten Walter Richard Langer besteht hauptsächlich aus Jazzfilmen und Konzertschnitts. Am 18. März wird Koller zusammen mit Manfred Schoof und der Radio Jazz Group Stuttgart bei der 7. Internationalen Jazzwoche in Burghausen auftreten. Mit seiner eigenen Gruppe Free Sound und dem Pianisten Wolfgang Dauner wird Koller am 19. Juni beim Jazz Festival in Bregenz mitwirken. Für den Zeitraum vom 10. bis 20. September plant er eine Tournee mit seiner Großformation Free Sound & Super Brass. Auftritte dieses großen Ensembles, in dem u.a. Albert Mangelsdorff, Kenny Wheeler, Conny Jackel, Herbert Joos und Erich Kleinschuster mitwirken werden, sind in Wien, Linz, Bregenz und Frankfurt vorgesehen. Die Organisation dieser Tourne* hat Klaus Schulz, Neustiftgasse 103, A-1070 Wien, Österreich, Tel. 9 37 95 24.

Elvin Jones nahm Anfang Januar in New York ein Album für Vanguard Records auf. Mit dem Schlagzeuger spielten die Saxophonisten Frank Foster, Pat LaBarbera, Dave Liebman und Steve Grossman, ferner Al Bailey, Keyboards, Ryo Kawasaki, Gitarre, David Williams, Baß, und Dave Johnson, Percussion.

Gerry Mulligan spielt jetzt hin und wieder neben seinem Baritonsaxophon auch ein kleines, gebogenes Sopransaxophon. Vor kurzem hat Mulligan eine neue Gruppe aufgestellt, zu der Tom Fay, Klavier, Dave Samuels, Vibraphon, und Frank Luther, Baß, gehören.

Albert Mangelsdorff geht mit seinem Quartett, dem Heinz Sauer, Buschi Niebergall und Peter Giger angehören, im März auf eine große Tournee, die die Gruppe durch Dänemark, Schweden, Norwegen, Irland, Schottland und England führt.

OM, die Gruppe mit Christy Doran, Urs Leimgruber, Bobby Burri und Freddy Studer, wird im März wieder Konzerte in der BRD, der DDR und in Holland geben, wo sich die Schweizer Formation ebenfalls durchzusetzen beginnt. OM wurde beim kürzlich erstmals veranstalteten Willisauer Jazz-Poll zur Schweizer Gruppe des Jahres gewählt. Der Auftritt des Quartetts bei den Swiss Jazz Days in Solothurn wurde von vielen Besuchern als der Höhepunkt bezeichnet. OM

hat die Kontaktanschrift CH-6344 Meierskappel, Waldheide-Dietlisberg, Tel. 64 21 49.

Dave Pike hat sich in der Huntington Beach in Kalifornien niedergelassen. Der Vibraphonist spielt dort fünfmal wöchentlich im „Hungry Joe's Club“.

Die **Printers Jazzband**, Österreichs älteste und renommierteste Amateur-Jazzband, wird als Vertreter Österreichs beim diesjährigen Dixieland Festival in Dresden, das vom 13. bis 17. Mai veranstaltet wird, auftreten. Die Printers Jazzband setzt sich z. Zt. aus Ernst Dworzak, Trompete, Peter Kölbl, Klarinette, Altsaxophon, Heinz Czadek, Posaune, Arrangement, Humbert Augustynovicz, Klavier, Gerd Biernert, Gitarre, Robert Goodenough, Baß, und Eric Metzger, Schlagzeug, zusammen. Bisher hat die Printers Jazzband auch erfolgreiche Konzerte mit Ben Webster, Eddie „Lockjaw“ Davis, Wild Bill Davison und Jimmy McPartland geben können. Die Printers Jazzband hat die Kontaktanschrift: Klaus Schulz, Neustiftgasse 103, A-1070 Wien, Tel. 9 37 95 24.

Jimmy Raney hat einen Exklusivvertrag mit Don Schlittens Xanadu Records abgeschlossen. Der Gitarrist hat bereits sein erstes Album für diese neue Plattenmarke aufgenommen. Seine Partner waren Sam Jones, Baß, und Billy Higgins, Schlagzeug. Das Album soll im April unter dem Titel „The Influence“ erscheinen.

Adelhard Roidinger, der im Januar und Februar mit dem New Jazz Ensemble auf einer vom Goethe-Institut durchgeführten Afrika-Tournee war, ist jetzt nach Stuttgart gezogen. Roidinger ist vor kurzem aus Hans Kollers Free Sound Gruppe ausgestiegen und sucht Kontakte zu internationalen Jazz-Formationen. Seine Kontaktanschrift ist: Adelhard Roidinger, Auf der Alten Burg 50, 7 Stuttgart 50, Tel. 545915.

Die **Reform Art Unit** aus Wien hat Anfang Dezember ihre vierte Platte eingespielt. Dabei setzte sich die österreichische Avantgarde-Jazzgruppe aus Fritz Novotny, Sopransaxophon, Flöten, orientalische Holzblasinstrumente, Percussion, Sepp Mitterbauer, Trompete, Klavier, Percussion, Paul Fickel, Geige, Percussion, Günther Rabl, Baß, Xylophone, und Muhammad Malli, Schlagzeug, Sopransaxophon und Percussion, zusammen. Das Album kann jetzt bezogen werden über Styria-Musik, Lobkowitzplatz 1, A-1222 Wien, Telefon 23 22 17.

Don Scherrer wird mit seiner Dixieland und Ragtime Band im Juni beim

Internationalen Brass Festival in Zürich auftreten. Nach dem Festival geht er aus St. Louis, Missouri, stammende Banjospieler mit seiner Band auf Konzertreise durch Deutschland. Die Kontaktanschrift ist Heinz Ulm, Musikproduktion, Sudetenstr. 5, 8081 Altheggenberg, Tel. 08202/555 oder 0821/51 55 55.

Cooper Terry, ein 26jähriger, in San Antonio, Texas, geborener Bluesgitarrist und Sänger, wird vom 12. bis 27. Juni auf Deutschlandtournee gehen. Terry fiel international durch seine sozialkritischen, aggressiven Texte auf. Die Tourneeleitung liegt beim Concert Büro Rolf Schubert, Bonner Str. 4, 5000 Köln 1, Tel. 0221/322729.

McCoy Tyner erhielt für seine Platte „Trident“ den Preis der Academie du Jazz in Paris in der Kategorie „Moderner Jazz“.

Virgo wird Anfang April auf Skandinavien-Tournee gehen. Geplant sind je 10 Konzerte in Norwegen und in Dänemark. Das Quartett wurde im Sounds-Pop Poll '75 zur zweitbesten neuen Gruppe des Jahres 1975 gewählt. Virgo hat die Kontaktanschrift: Henryk Darlowski, Walramstraße 22, 62 Wiesbaden, Tel. 0 61 21 / 30 41 28.

Mal Waldron hielt sich in der 2. Jahreshälfte in Skandinavien auf und wird Anfang März auf eine dreimonatige Japantournee gehen. Im Mai wird er in Deutschland lebende amerikanische Pianist bei den Festivals in Nürnberg und Hamburg auftreten. Jetzt hat Enja das vierte Album von Mal Waldron vorgelegt.

Reto Weber wird im Juni einige Gastspiele als Schlagzeugsolist in der BRD geben. Die Kontaktanschrift des schweizer Drummers ist Werner Gusset, Postfach 217, CH-2540 Grenchen, Schweiz.

George Wein eröffnete Anfang Februar in Manhattan, 'East 58th Street, einen Jazzclub, dem er wieder den Namen „Storyville“ gab. Wein will darin Stars wie Bobby Hackett, Earl Hines, Ruby Braff, Dizzy Gillespie u. a. präsentieren.

Yosuke Yamashita erzielte beim Leserpoll der japanischen Zeitschrift „Jazz For The People“ gleich vier erste Plätze, und zwar als Musiker des Jahres, Pianist des Jahres, Combo des Jahres, zudem wurde eines seiner Alben als Platte des Jahres ausgezeichnet. Yamashita gastiert mit seinem Trio im Mai und Juni erneut in Europa. Die Gruppe kann gebucht werden über Enja Records, Nymphenburger Str. 209, 8000 München 19, Tel. 161777.

KENNEN SIE DIE?

Die **Van Bebber-Schmidt-Thelosen-Kombination** arbeitet sowohl in tonalen als auch in atonalen Bereichen. Experimentierfreude und das Bedürfnis, sich auch frei von traditionellen Musikschemata ausdrücken zu können und mit neuen Ton- und Klangformen zu arbeiten, charakterisieren die Musik dieser Gruppe. Um ihre Vorstellungen verwirklichen zu können, werden neben den allgemein gebräuchlichen Instrumenten auch die verschiedensten Schallzeuger verwendet, alles, was Hörbares erklingen läßt. Die Besetzung, in der dieses Trio seit einem Jahr besteht, ist Claus van Bebber, Schlagzeug, Percussion, Ronald Schmidt, Tenorsaxophon, Querflöte, Kontrabaßklarinette, Toto Thelosen, Klavier, Percussion. Die Kontaktanschrift ist Ronald Schmidt, Südstraße 49, 4180 Goch 1.

Das **Alexander Bernauer Quintett** ist eine Jazz-Formation aus dem Münchner Raum, deren musikalisches Spektrum von modernem Swing über den Bebop bis hin zum Free Jazz reicht. Das Repertoire der Gruppe besteht zur Hälfte aus Eigenkompositionen, daneben finden aber auch Themen von Wayne Shorter, John Coltrane oder Herbie Hancock Verwendung. Mitglieder des Quintetts — übrigens alle Schüler der Jöe Haider Jazzschule — sind der Altsaxophonist Thomas Faist, Pianist Alexander Bernauer, Gitarrist Roland Bankel, Bassist Rudi Schröder und Schlagzeuger Thomas Stoker. Die Kontaktadresse ist Alexander Bernauer, Haus 1, 8050 Zornhausen/Freising.

Combination heißt eine Gruppe, die sich im April 1975 um den Bassisten Martin Engelen formierte und die einen eigenen Funky-Stil entwickelt hat, in dem sich sowohl Bop- als auch Free-Jazz-Passagen befinden. Neben Engelen spielen in diesem Sextett Georg Conrad, Trompete und Kornett, Hildebrand Schulz, Tenorsaxophon und Klarinette, Thomas Hufschmidt, Klavier und Clavinet, Volker Strüh, Gitarre, und Michael Hoffmann, Schlagzeug. Erste Erfolge erzielte die Formation im Essener und Paderborner Raum. Die Kontaktanschrift von Combination ist Georg Conrad, Uhlandstraße 1, 4790 Paderborn/Schloß Neuhaus, oder Martin Engelen, Neue Liebe 1, 4300 Essen 14, Tel. 0201/51 2703.

Embargo ist eine Kölner Jazz-Rock-Gruppe, die seit 1972 besteht. Pianist Clemens Lischka, Bassist Andreas Küppers und Schlagzeuger Lothar Simon, die den Kern der Gruppe bilden, ziehen zu ihren Konzerten immer wieder Gastsolisten hinzu, um die Improvisationen zu beleben und die Musik interessanter zu gestalten. Das Repertoire der Gruppe besteht aus einigen bekannten Stücken des Swing und Modern Jazz; den größten Teil bilden aber Eigenkompositionen, die Platz für ausgedehnte Improvisationen lassen und oftmals unter den Einflüssen des Cool Jazz und des Hard Bop stehen. Für den Monat April plant Embargo eine Tournee durch Deutschland. Die Kontaktanschrift ist Lothar Simon, Sülzgürtel 56, 5000 Köln, Tel. 02 21/44 38 72.

Innovation ist eine Rock-Jazz-Formation aus Hamm, die in ihrer Musik eine Synthese zwischen der Dynamik des Rock und der harmonischen und melodischen Freiheit des Modern Jazz erarbeitet hat. Die Mitglieder dieser Gruppe sind Wilfried

Heuermann, Keyboards, Markus Jungbauer, Gitarre, Akkordeon, Gerd Peter, Baß, und Wolfgang Kokoschka, Percussion. Innovation hat die Kontaktanschrift Gerd Peter, Tirpitzstraße 6, 4708 Hamm/Bockum-Höve), Tel. 0 23 81 / 7 34 86.

Die **Ralf Kunzmann Big Band** ist mit ihren 19 Amateurmusikern die größte nichtkommerzielle Big Band des Landes Hessen. Das Repertoire des Orchesters besteht neben einigen älteren Standards überwiegend aus Big Band-Stücken der 50er und 60er Jahre, die man als „Modern Swing“ bezeichnen kann. Aus den eigenen Reihen kommen Kompositionen und Arrangements von Bandleader Ralf Kunzmann und dem Saxophonisten Richard Metzler. Die Big Band wurde im März 1974 gegründet und konnte bereits nach einem knappen halben Jahr intensiver Probenarbeit erste Erfolge im Darmstädter Raum erzielen. Die Kontaktanschrift ist Ralf Kunzmann, Talstraße 31, 6238 Hofheim-Lorsbach, Tel. 06192/ 8711.

Kuro's New Jazz 4 gestaltet seit etwa einem Jahr abwechselnd mit anderen Bands die allsonntäglichen Matineen in der Oberhausener Fabrik K 14. Der Stil dieser Jazz-Formation ist eine Verbindung von Tradition und Moderne; Elemente der späten Coltrane-Band werden ebenso einbezogen wie Corea- und Jarrett-Einflüsse. Das Quartett, das durch die Eigenkompositionen einen individuellen Charakter erhält, spielt in der Besetzung Ernst Dittke, Sopran-, Tenorsaxophon und Flöte, Jochen Bosak, Elektro-Piano, Walter Kurowski, Baß, und Gerd Pütz, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift ist Ernst Dittke, Frankampstraße 10, 4650 Gelsenkirchen-Buer, Tel. 0209/7 1439.

Neblich ist ein Jazzduo aus Erlangen, das aus dem Tenorsaxophonisten Traugott Jäschke und dem Kontrabassisten Rainer Glas besteht. Beide Musiker sind Mitglieder des Erlanger Jazz Forums und spielten schon in verschiedenen Jazzgruppen. Der Wunsch nach größerer harmonischer Freiheit und nach mehr Möglichkeiten hinsichtlich des Klangspektrums ihrer Instrumente war für sie der Anlaß, sich zum Duo zusammenzuschließen. Die Musik von Neblich ist im Bereich des Modern Jazz angesiedelt, ist aber doch frei genug, auch swingende Elemente mit einzubeziehen; ebenso finden japanische Tonleitern oder diagrammartige Notationen Verwendung. Die Kontaktadresse von Neblich ist Rainer Glas, Drosselweg 4, 8520 Erlangen, Tel. 091 31 / 4 73 28.

New Orleans Sa'-naqundi Jazzband nennen sich sieben altgediente Jazzmusiker, die in Juni letzten Jahres aus Spaß am Old-time Jazz eine Band gründeten. Ihr Spielideal ist die Musik der schwarzen New Orleans-Bands um Kid Ory oder King Oliver. Die Mitglieder der New Orleans Salmagundi Jazzband sind der Trompeter Günter Bautz, Klarinettist Jens Rosenkranz, Posunist Georg Eckhardt, Pianist Bernhard Widder, Banjospieler Peter Huber, Bassist Hermann Deinert und Schlagzeuger Manfred Steinhart. Die Kontaktadresse ist Manfred Steinhart, Ahornweg 4, 791t Unterelchingen, Tel. 07308/6242.

Soultrane ist ein Trio aus dem Bereich des Rhythm and Blues, das versucht, neue Formen der Kommunikation zwischen Musikern und Publikum zu entwickeln und dabei fast ausschließlich Eigenkompositionen verwendet. Die Mitglieder der Gruppe kommen aus den verschiedensten Sparten: Klarinettist Joachim Ullrich hat, sich bereits auf dem Gebiet der Klassik profiliert, Bassist Wishing Dulisch kommt aus dem Feld der Folklore und des Blues und Schlagzeuger Wolfgang Hintzen trommelte schon in verschiedenen Rockbands. Die Kontaktanschrift ist Beate Dulisch, Friedrich-Ebert-Straße 205, 4050 Mönchengladbach 2, Tel. 021 66/40206.

Out heißt eine Rock-Jazz-Formation, zu der sich im September 1975 Klarinettist Theo Jörgensmann, Pianist und Synthesizerspieler Hendrik Schaper, Bassist Thomas Schulte und Schlagzeuger Udo Dahmen vereinigten, um eine explosive, originelle und rhythmisch dynamische Musik zu machen, wobei sich Impulsivität mit exaktem Themenspiel paaren soll. Out hat die Kontaktadresse Rosbachstraße 42, 4200 Oberhausen, Tel. 02 08 / 66 51 42.

Die **Reiner Oliva Group** machte im letzten Jahr auf sich aufmerksam, als sie bei einem Jazzbandwettbewerb in Baden-Württemberg den 3. Platz belegte. Diese Jazz-Formation aus dem Kreis Göppingen spielt in der Besetzung Armin Reusch, Alt- und Sopransaxophon, Michael Waldschütz, Gitarre, Martin Schrack, Klavier und Elektro-Piano, Stephan Potschka, Baß, und Reiner Oliva, Schlagzeug. Das Repertoire der Gruppe besteht hauptsächlich aus Eigenkompositionen, in denen die Entwicklung des Jazz — vorwiegend der letzten 10 Jahre — grundlegend verarbeitet wird, was zu einem freien, modernen Spiel führt. Die Kontaktanschrift der Reiner Oliva Group ist Martin Schrack, Krapfenreuterstraße 41, 7333 Ebersbach, Tel. 071 63/31 57.

Unit, ein deutsch-schweizerisches Free Jazz-Trio mit dem Pianisten Bernd Koppen, dem Kontrabassisten Uli Weiche und dem Schlagzeuger Gerhard Illig, besteht in der jetzigen Besetzung seit Mai 1975. Alle drei Musiker absolvierten ein Musikstudium und spielten schon in verschiedenen Gruppen mit international bekannten Jazzmusikern. Die Kontaktanschrift von Unit ist Bernd Koppen, Flensburger Straße 16, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02 / 45 28 33.

Achtung Newcomers

Eine **Newcomer Matinee** wird in diesem Jahr wieder im Rahmen des 15. Deutschen Jazz Festivals, das vom 17. bis 19. September in Frankfurt veranstaltet wird, durchgeführt werden. Interessenten sind aufgerufen, sich mit einem Tonband (keine 4-Spur) zu bewerben bei der Jazzredaktion des Hessischen Rundfunks, Postfach 3111, 6 Frankfurt am Main 1.

PODIUM JAMSESSION

Thema: Die afro-amerikanische Epoche in der Entwicklungsgeschichte abendländischer Musik von Henry Pleasants (JP 1/76, S. 6)

Da purzeln die musikalischen Epochen durch die Jahrhunderte, daß es nur so eine Art hat. Und man weiß ja, dieses Spiel über die Stile und Zeitalter hinweg hat allemal etwas Impassantes. Ich habe mich schon in den 50er Jahren, damals in der Zeitschrift „Melos“, mit den Thesen von Henry Pleasants auseinandergesetzt. Inzwischen sind seine Simplifikationen offenbar noch ausgreifender geworden. Gewiß, viele E-Musiker rechnen den Jazz nicht zur zeitgenössischen Kunstmusik. Aber warum müssen wir Jazz-Leute darauf antworten, indem wir nun unsererseits die moderne Konzertmusik nicht für zeitgenössisch halten? Das ist doch das Gute am Jazz: daß die größere Toleranz und Offenheit auf unserer Seite ist.

Warum kann Pleasants nicht begreifen, daß das eigentlich Zeitgenössische das Pluralistische ist — die Vielfalt der Stile und Ausdrucksmöglichkeiten, der Reichtum einer kulturellen Szene, in der beides — Jazz und moderne Konzertmusik — ihren Platz finden. Pleasants' Entweder-Oder — sein Ausspielen des Jazz gegen die Konzertmusik und umgekehrt — läuft letztlich auf eine Verarmung und Einengung hinaus.

Man weiß es seit Pleasants' Buch „The Agony Of Modern Music“: er haßt die moderne Konzertmusik, so sehr man nur etwas hassen kann. (Pleasants-Kenner haben bereits gefragt: Haßt er sie womöglich deshalb, weil er es innerhalb der E-Musik, zu der er ja eigentlich gehört, nicht geschafft hat?) Der Haß ist allemal eine schlechte Voraussetzung, um zu ausgewogenen Urteilen zu kommen.

Joachim E. Berendt, Baden-Baden

Thema: Schönheit, die ich meine — Der neue Faschismus in Jazz und Rock. Von Joachim E. Berendt (JP 1/76)

Depulchritudine

A = Kritiker

B = Musiker

A: Du hast gespielt wie ein junger Gott, phantastisch, wirklich, ganz prima, richtig schön.

B: Danke, ja, das war schon ganz duffte. Wir waren alle so ziemlich ohne Spannungen. So im letzten Drittel des Set, da dachte ich ganz kurz, es war eine Art Phrasierungsflash, an Coltranes späte Phase... das wurde ja immer schöner damals . .

A: Bestimmt, du meinst diese immer mehrdeutiger werdenden Linien, religiös-modale Visionen der „absoluten Improvisation“, Mann, was einem dazu alles einfallen kann... letzten Endes diese entschlackte Freiheit, die musique pure im Jazz, ohne jeden Widerhaken, ganz ohne irdische Reflexe, also schon gar nichts mehr von diesen kurzsichtigen Kampfpfrasen der dumpfen Polit-Heinis, also Coltrane auf den himmlischen Pfaden zur Schönheit — das Gute und das Wahre dackeln eh hinterher, das muß ja so sein in der Vorstellung abendländischer Ästhetik ... also manchmal hast du sowas erreicht, als du vorhin spieltest ...

B: Also hör mal, ich hab bisher noch nicht angefangen zu beten, Mystiker bin ich auch nicht, ich habe keinen Guru in meiner Kanne sitzen ...

A: Aber Joe sagt, du bist jetzt Faschist.

B: So, sagt er. Ich weiß nicht, also meines Wissens haben die Nazis den Jazz verboten, egal, wie er aussah. Und wenn ich mal einen Dreiklang spiele, dann hat der Funktion in der atonalen Trümmerlandschaft. Also die Bürger haben ja auch immer gesagt, wir spielen entartet, meine Eltern schon, die haben ihre Emotionen mit Bach diszipliniert, die standen auf den Egerländern, das konnte ja keiner mehr aushalten.

A: Joe sagt, Harmonisierungstendenzen deuten faschistoide Inhalte an. Der Schönheitskult sei nicht fern. Ich frage dich als Musiker: Ist Es 7/9 gleich Faschismus, ist ein reiner Dreiklang der ästhetische Aggregatzustand der faschistischen Diktatur, ist die verminderte Quinte gleich Demokratie, ist Cluster-Tachismus à la Irene Schweizer gleich Anarchie?

B: Kannst du mir vielleicht mal erklären, was das soll? Diese Gleichsetzungen sind doch absurd. Wenn ich „schön“ spielen will, dann weiß ich, daß diese Klangschönheiten nicht unproblematisch sind, sie haben schon die Widerstände in sich, das Häßliche ist auch schön, die absoluten Maßstäbe sind dahin, wir schleichen uns an, wir suchen für jeden Moment den adäquaten Klang, wenn der erreicht ist, erklären wir den nicht für alle Ewigkeit als verbindlich. Den stoßen wir jedenfalls immer wieder um. Es ist alles in Bewegung, und in unseren Köpfen versteckt sich vielleicht vage die Vorstellung, daß es irgendwann einmal die universale Musik gibt, von der her gesehen Mozart und Charlie

Parker noch historisch notwendige Unterscheidungen waren. Aber vielleicht hat Joe ja recht, kanonisch verordnete Schönheitsideale, die sind verbrauchbar, wiederholbar, fixierte Ware und verzehrbar.

A: Sie können aber doch nur den Zustand politischer Sättigung und ideologischer Friedhofsruhe spiegeln. Du hast recht, diese Identifizierungen musikalischer und politischer Bereiche (jedenfalls im Begriff) sind eine rhetorische und methodische Überspitzung, und als gefällige Formel werden sie rundum benutzt, um gedankenlos einfach die Tatsache zu bezeichnen, daß die Musiker einmal die Revolution gemacht haben, von der permanenten Revolte aber irgendwann die Nase voll haben. Destruktion ist zwar auch ein ästhetischer Akt, und die Destruktion „klingt“ noch allemal, aber die Avantgarde, die auf diese Weise dabei herauskommt, ist mit Sicherheit keine Verdien-Kategorie. Cecil Taylor hat erst seine Musik entwickelt, und dann die Bilanzen gemacht, nicht umgekehrt. Die PR- und Plattenstrategen machen erst die Bilanzen, und dann die Musik.

B: Also, ich ein Faschist? In den sechziger Jahren hatten wir eher sozialistische Motive, ohne gleich zu behaupten, „Machine Gun“ oder die Sachen von „Globe Unity“ oder Free-Jazz-Experimente überhaupt seien schon sozialistische Musik. Und wir haben, als etwa Chick Corea mit seiner glatten Artistik auftauchte, eher dogmatisch als musikalisch geguckt.

A: Stilistische Glättungsversuche sind künstlerische Lähmungserscheinungen. Wenn man dahinter zurückfragt, dann tauchen langsam andere Bereiche auf, die zur Erklärung der Bedingungen für den scheinbaren Rückschritt, den Konservativismus, den kommerzialisierten Mode-Scheiß und die Resignation der Musiker dienen können. Ich meine, Joe hat sich in seinem Schlagzeilenkurzschluß kategorial vergaloppiert. „Faschismus“ ist...

B: ... das III. Reich, Franco-Spanien, Chile...

A: ... ja, aber eine politische Kategorie für eine gesellschaftliche Form zu bestimmter historischer Zeit. „Faschismus“ ist weiter das historisch beschreibbare Ergebnis kapitalistischer Gesellschaftsentwicklungen. Das Ganze zu fassen, taugen ausschließlich polit-ökonomische Kategorien und Gesichtspunkte. Ein politischer oder polit-ökonomischer Begriff kann ein ästhetisches Phänomen wie

Jazz, nicht annähernd deflatorisch erhellen, allenfalls in einem metaphorischen Reflex zusätzlich dem Verständnis erweitern. Klar? Und Joes Kunst-Analogismus quer durch Literatur und Malerei und Musik hat soviel Richtiges, daß zu bestimmten Zeiten künstlerische Produktivität und gesellschaftliche Realität miteinander korrespondieren (wie auch der historische Faschismus und Non-Jazz), geht aber dann vulgärmarxistisch in die Irre, wenn man feststellt, das Bier in Berlin ist 7 Pfennig pro Halbe teurer geworden, und deshalb hat die Musik der Free-Music-Production-Leute im Herbst 75 ganz neue Qualitäten gewonnen.

B: Also, mit der Musik, die wir vorhin gespielt haben, machen wir jetzt eine neue Platte. Schön, was?

Wilhelm E. Liefland, Frankfurt

Ist Schönheit faschistisch?

Sie sei fasziniert von allem, was schön, stark, gesund, lebendig und harmonisch ist, sagte Leni Riefenstahl. Susan Sontag hat es notiert, und Berendt hat darauf die These gegründet, daß der Kunstfaschismus Eingang in den Jazz gefunden hat — weil es in diesem nämlich neuerdings wieder die Tendenz gibt, schön, harmonisch und so weiter zu spielen.

Wer an die Nazigreuel erinnert, weckt Assoziationen. Aber merkwürdig: Mir fielen beim Lesen nicht Gestapo und KZ ein, nicht Krieg und Elend, sondern eine Kuh. Ein gesättigtes Rind, das auf der Weide liegt und wiederkäut. Ist sie nicht ein Urbild an Schönheit, Kraft, Gesundheit, Leben, Harmonie? Ist sie also, in Joachim Ernst Berendts Definition, faschistisch?

Es ist wahr, daß die Anführer des unseligen Nationalsozialismus ein Schönheitsideal propagierten. Den blonden, blauäugigen Germanen, den edlen Wilden, den Tacitus erfand und der die Phantasie der „germanischen“ Völker bis hin in die Neuengland-Staaten immer wieder beschäftigt hat. Aber bedenken wir doch, wer diese Anführer waren. Hitler, Himmler, Goebbels, Streicher, Rosenberg und wie sie sonst hießen. Sehen wir doch diese von der Natur geschlagenen Gestalten an, die von ihrem eigenen Regime verfolgt worden wären, wenn sie nicht an seiner Spitze gestanden hätten. Mußten sie nicht die Sehnsucht des Häßlichen nach dem Schönen haben, und mußte es nicht gerade das Schönheitsideal sein, das ihrem eigenen Erscheinungsbild diametral entgegengesetzt war?

Wie Berendt richtig hervorhob, liebten die Nazis nicht die Schönheit an sich,

die Harmonie an sich. Sie ließen nur eins von vielen möglichen Schönheitsidealen gelten. Mit anderen Worten: Sie bestimmten darüber, was als schön, gesund und lebenswert zu gelten hatte.

Damit nahmen sie sich zugleich das Recht, alles andere zu verurteilen, ihm das Lebensrecht abzusprechen. Und eben das ist das beherrschende Merkmal des deutschen Faschismus, daß er ein von ihm selbst nicht erfüllbares Rassen-Idealbild malte, daß er an diesem Bild alle anderen Völker maß, und daß er sich berechtigt glaubte, alle zu ermorden, die diesem Bild nicht entsprachen.

Diese Schizophrenie ist der Grund für die selbst unter faschistischen Staaten einmalige Gräßlichkeit des Nationalsozialismus. Nicht, daß es ihm etwa um Schönheit, Kraft und Harmonie gegangen wäre. Dann hätte er den schönen Juden, den schönen Neger, Polen oder Italiener ebenso verehren müssen wie die „blonde Bestie“. Aber darum ging es eben nicht. Vielmehr wurde auf der Basis verschiedener vorhandener Strömungen, nicht zuletzt der Deutschtümelei des 19. Jahrhunderts, ein Gefühl der eigenen Überlegenheit, Unbesiegbarkeit, ja Allmacht geschaffen.

Teile der Kunst, die ja so unkorrumptelbar wieder nicht ist, haben an diesem „Schönheitsideal“ der Untermenschen mitgearbeitet, ob ihre Exponenten nun Riefenstahl, Breker, Speer oder wie auch immer hießen. Sie sind nicht geflohen, sie haben nicht aufgehört, sondern sie haben weiter gemalt, gemeißelt, gebaut und gedreht. Das Regime ließ sie gewähren, weil sie entweder ohnehin auf der gewünschten Linie lagen oder weil, sie sich dieser Linie rechtzeitig angepaßt haben. Es gibt Parallelen für dieses Verhalten im Bereich des sozialistischen Realismus.

Es ist nicht meine Aufgabe, über diese wissentlichen oder unwissentlichen Werkzeuge der Nazi-Ideologen das Urteil zu sprechen. Das mögen Berufenere tun, unter Abwägung aller für den Einzelfall geltenden Umstände. Immerhin darf man wohl annehmen, daß die Mehrzahl dieser Menschen nach dem Krieg mehr gebüßt hat als mancher KZ-Mörder.

Feststellen muß man aber wohl, daß diese Künstler und ihre sehr unterschiedlichen Kunstprodukte nicht „der Faschismus“ waren. Denn erstens, darüber wird noch zu sprechen sein, kann man korrekterweise nicht den umfassenderen Begriff Faschismus benutzen, wenn man in Wirklichkeit ganz konkret den deutschen Nationalsozialismus meint. Und zweitens war die

Kunst nie ein wichtiger Bestandteil des amüsischen Nationalsozialismus. Sie war eher seine — durchaus entbehrliche — Dekoration. Ich kann Susan Sontag nicht folgen, wenn sie für die Nazis eine „utopistische Ästhetik der physischen Vollkommenheit“ postuliert, der das physisch Unvollkommene so verhaßt war, daß es „ausgemerzt“ werden mußte. Wäre es so gewesen, Hitler hätte sich beim ersten Blick in den Spiegel aufhängen müssen, nachdem er zuvor Himmler und Co. umgebracht hatte.

Nein, so leicht wollen wir es den Nazis nicht machen. Sie „mußten“ nicht aus einem psychischen Zwang heraus morden. Wenn wir das sagen, dann erkennen wir den Mördern Unzurechnungsfähigkeit zu, und die Ermordeten tragen letztlich die Schuld: Was mußten sie auch physisch unvollkommen sein. In Wahrheit wurden aber sehr viele physisch und psychisch vollkommene Menschen ermordet. Menschen, die ihren Mördern weit überlegen waren.

Zu diesem Inferno hat aber die Kunst wenig oder nichts beigetragen. Deshalb kann ich auch Joachim Ernst Berendt nicht folgen, wenn er nun aus den Riefenstahl-Sprüchen und den falschen Schlüssen, die Susan Sontag zieht, den Eindruck gewinnt, der Faschismus — er meint wohl: wesentliche Elemente des Nationalsozialismus — halte seinen Einzug in den Jazz.

Ich respektiere seine Warnung. Jeder von uns, der den Faschismus und vor allem seine deutsche Version erlebt hat, soll und muß warnen, wann immer er zu spüren glaubt, daß die Zeit der Unmenschlichkeit wiederkehren könnte. Es kann also kein Vorwurf sein, wenn ich Berendts Ruf als falschen Alarm bezeichne. Er hatte das Recht dazu, und niemand darf deshalb über ihn lächeln. Wir sollten uns vielmehr um Wahrheit, um die Klarheit der Begriffe bemühen, und wenn Berendt dazu den Anstoß gegeben hat, dann hat er sich damit genug Verdienst erworben.

Es ist allerdings gerade bei den Begriffen Jazz und Faschismus nicht leicht, Klarheit zu gewinnen. Denn präzise Beschreibungen sind von beiden nur zu erhalten, wenn man die Fragen auf genau umrissene, abgeschlossene Perioden ihrer Vergangenheit begrenzt. So hat beispielsweise der Historiker Ernst Nolte recht exakte Beschreibungen des Faschismus zwischen den beiden Weltkriegen geliefert. Weil aber geschichtliche Situationen sich nicht exakt wiederholen, sucht man bei ihm vergeblich nach einer Definition, die heute noch anwendbar wäre, die man als Maßstab

anlegen könnte, um festzustellen, ob ein Regime faschistisch ist oder nicht. Aber nicht nur Historiker, auch Empiriker sind da wenig hilfreich. Otto Strasser etwa, was immer man von ihm halten mag, brachte auch als einstiger Insider nicht mehr zustande als eine interessante Beschreibung des Vergangenen aus persönlicher Sicht. Und von den Outsidern haben ausgerechnet die dialektischen Materialisten keine brauchbare Synthese zuwege gebracht, sondern eher zur allgemeinen Verwirrung beigetragen, indem sie früher oder später jeden politischen Gegner als Links- oder Rechtsfaschisten denunzierten.

Für die Schwierigkeiten beim Definieren des Jazz muß ich Joachim Ernst Berendt selbst als Zeugen anrufen. Kaum ein anderer hat sich mehr als er um eine gültige, praktisch anwendbare Definition des Jazz bemüht. Als er sie gefunden hatte — und es war die einleuchtendste, die ich je gekannt habe —, da kam der Freie Jazz, da ereignete sich diese Explosion, dieses Sprengen aller Ketten, von dem Berendt in seinem PODIUM-Artikel spricht.

Es war ein manchmal begeisternder, manchmal beängstigender Aufbruch. Ein Fortschritt, gewiß. Nur: Wenn man voraussetzt, daß dieser Fortschritt, daß diese vielen Fortschritte die Grenzen des Jazz ausgedehnt und sie nicht etwa überschritten haben, dann sind damit alle früheren Definitionsversuche zu Makulatur geworden. Denn hier kann Definition nicht nur Beschreibung bedeuten. Für den Jazz war sie — bis zu dem neuen Auf- oder besser Ausbruch — stets zugleich Mittel der Standortbestimmung, der Abgrenzung. Die Definition des Jazz erlaubte es, anhand bestimmter Kriterien festzustellen, ob es sich bei einer Musik um Jazz handelte oder nicht.

Nun war das Besondere am Freien Jazz ja gerade, daß er diese Kriterien nicht anerkannte, daß er sie als Fesseln empfand und abwarf. Hier könnte nun der advocatus diaboli sagen: Seht, genauso macht es der Faschismus. Er erkennt die Spielregeln der parlamentarischen Demokratie nicht an und wird dadurch frei, nach Belieben zu handeln und zu herrschen. Also ist der Freie Jazz faschistisch.

Natürlich ist das ein barbarischer Unsinn. Das Unvergleichbare zu vergleichen ist doppelt unsinnig, wenn es sich bei einem der Verglichenen um Kunst handelt. Dennoch tut es Joachim Ernst Berendt.

Ich kann seinen Zorn verstehen. Welche unendliche Mühe mag er aufgewandt haben, um nach dem Aufkommen des Free Jazz seine eigene

Definition des Jazz so zu erweitern, daß sie auch die neuesten Entwicklungen noch einbezog. Gewiß konnte die Definition des Entfesselten nicht sehr exakt ausfallen. Aber als ehrenwerter Versuch ist sie, wie in der neuesten Ausgabe seines Jazzbuches nachzulesen, noch immer ein respektables Werk.

Ja, und nun kommen diese schrecklichen Menschen und spielen schon wieder anders. Wäre ich an Berendts Stelle, ich würde mir die letzten verbliebenen Haare ausraufen. Er tut etwas anderes: Er wirft ihnen Leni Riefenstahl an den Kopf. Im nur allzu verständlichen Zorn desjenigen, der sich seit einem Vierteljahrhundert bemüht, Ordnung in das immer wieder ausbrechende Chaos zu bringen. Ich bin sicher: Wenn der Zorn verbraucht ist, wird Joachim Ernst Berendt lächeln — und sich daranmachen, die nächste Definition des Jazz zu verfassen.

Wir Leser des PODIUM sollten ihm immerhin dafür dankbar sein, daß er uns einen kräftigen und nützlichen Denkanstoß gegeben hat. Vielleicht sollte man gelegentlich noch darauf zurückkommen, denn vieles ist ungesagt geblieben. Den Musikern, die Berendt meinte, und die er gewiß nicht kränken wollte, wäre zu wünschen, daß sie unbeeindruckt weitermachen. Denn ich vermag nichts Schlechtes zu sehen an einer schönen, kraftvollen und harmonischen Musik. Und wenn bei dieser Gelegenheit ein paar modische Kostümwänge entfielen, vom Burnus bis zur Afro-Perück©? dann wäre das sicher nicht schlecht:

Denn der Freie Jazz, diese Antithese sei noch erlaubt, hat doch in vielen Fällen auch musikalische Fesseln durch außermusikalische Zwänge ersetzt. Ich werde, um nur ein Beispiel zu nennen, nie die Alptraum-Konzerte vergessen können, in denen der große Musiker Sonny Rollins seine Fähigkeiten fast völlig verleugnete, um sich dem neben ihm stehenden Dudelsackbläser anzupassen. Nichts gegen ehrliche freie Jazzer. Aber wenn diejenigen, die nur aus kommerziellen Gründen notgedrungen auf dieser Welle mitgeschwommen sind, nun zu ihrem eigentlichen Metier zurückkehren und einfach so richtig schön jassen — oder, in faschistischer Terminologie, „Negermusik machen“ —, das wäre schon eine feine Sache.

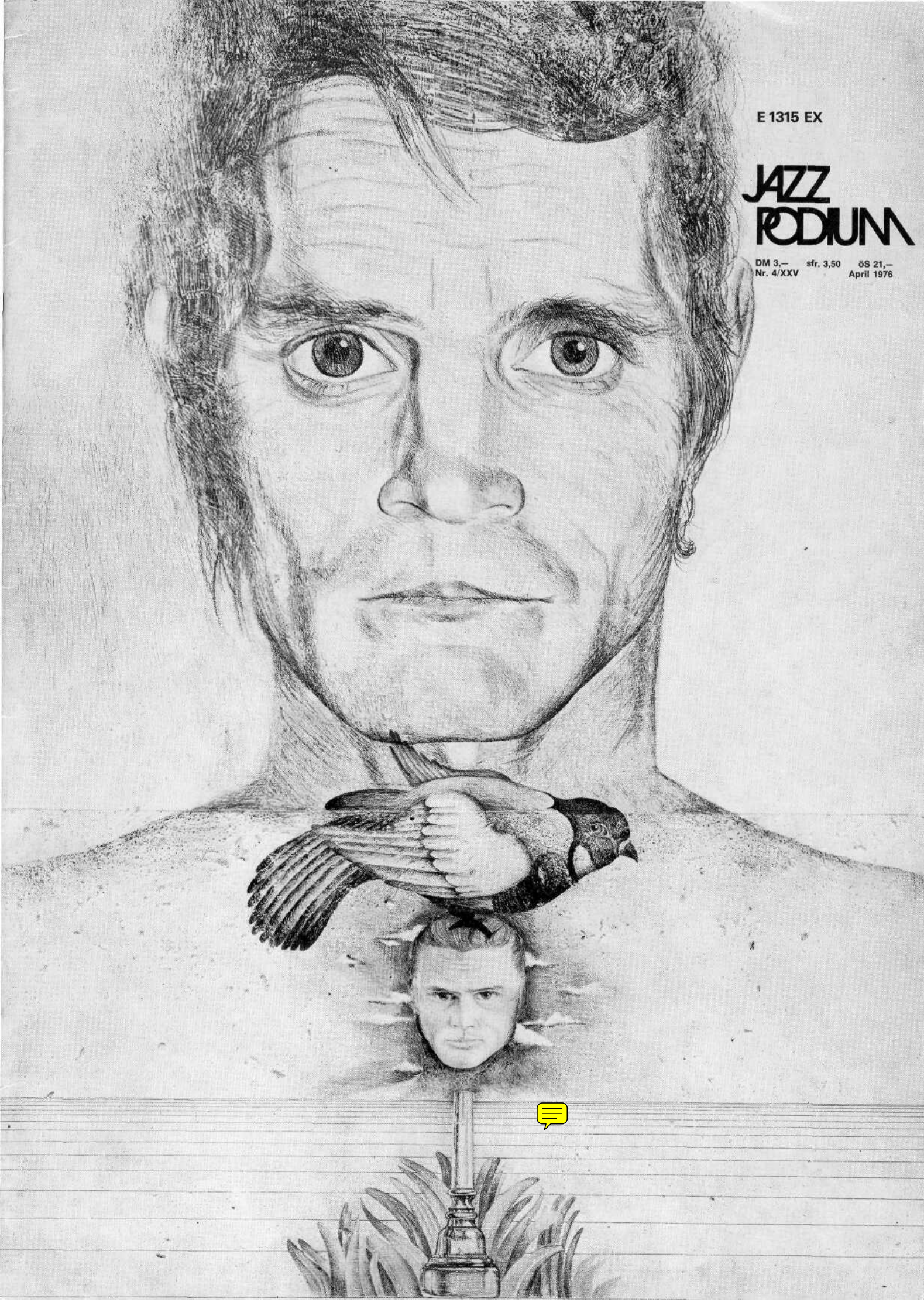
Lieber Jochen Berendt, sollten wir darauf nicht anstoßen können? Daß jeder seinen Jazz so verstehen und so spielen darf, wie er es für richtig hält? Auf daß die Nazi-Banausen in ihren Gräbern rotieren.

Karl Heinz Nass, Mainz

E 1315 EX

JAZZ RODUM

DM 3,— sfr. 3,50 öS 21,—
Nr. 4/XXV April 1976



DON PULLEN: MAN WIRD VIEL VON MIR HÖREN

Von Don Pullen haben viele Jazzfreunde in Deutschland erst richtig Notiz genommen, als er in den letzten Jahren Mitglied der Charles-Mingus-Group war, mit ihr mehrere Male auf Europatournee ging und damit auch auf den Platten „Moves“, „Carnegie Hall“ und „Changes One and Two“ aufgefallen war. Für Mingus war Don Pullen der geeignete Partner, zumal er — wie zuvor Jaki Byard oder John Foster — die ganze vielfältige Palette der Mingus'schen Musik vom Blues und Gospel über Swing und Bebop bis zum Free Jazz beherrscht. Für Pullen selbst war die Zeit mit Mingus jedoch nur eine Periode des Übergangs. Er verließ ihn bereits im Herbst 1975, nachdem er mehr als zwei Jahre der Group angehört hatte. Pullen war indessen nicht ungern mit Mingus zusammen, obwohl er sich dessen Konzeption unterzuordnen hatte. Er sagt: „Ich hatte bei ihm schon ein gewisses Maß an Freiheit, versuchte auch innerhalb seiner Vorstellungen so viel wie möglich für mich zu beanspruchen. Freilich mag er, es nicht, wenn man sich zu weit von seiner Konzeption löst, und um des lieben Friedens willen fügt man sich. So hängt uns bei Mingus von den jeweiligen Kompositionen ab, wieweit man sich selbst verwirklichen kann, einige Stücke geben mehr Freiheit als andere, teilweise sind die Vorschriften sogar recht eng gesteckt. Mingus liegt besonders an einer musikalischen Vielseitigkeit, und weil ich damit dienen konnte, wurde verhindert, daß es größere Probleme gab. Aber schließlich arbeite ich ja „auch an meiner eigenen Konzeption und möchte die natürlich endlich mal realisieren.“

Für die Mingus-Gruppe war Don Pullen zweifellos ein Gewinn. Er vermochte sich — und das ist gewiß nicht leicht — glänzend auf die Ideen von Mingus einzustellen, half mit, den musikalischen Fluß in Bewegung zu halten, schaltete sich hier mit typischen Stride-Piano-Phrasen ein, sorgte dort mit Blockakkorden für das harmonische Gerüst, steigerte meist gemeinsam mit Mingus die rhythmische Spannung und übersprang, wo und wann es sich immer ergab, den Rahmen der Konzeption, um sich frei zu entfalten. So hatte er doch immer wieder Gelegenheit, sein eigenes Pro-

fil zu zeigen. Andererseits ging er so ideal auf das Ensemblespiel ein, daß man nicht den Eindruck hatte, er fühle sich in der Mingus-Gruppe gehemmt oder gar fehl am Platz. Das eindrucksvollste Beispiel, das auf Platte festgehalten wurde, ist „Sue's changes“ von dem Album „Changes One and Two“. Daß Don Pullen wie viele seiner Kollegen zuvor seit längerer Zeit auf die Chance wartete, sich selbständig zu machen, ist verständlich. Es hat ihm viel genützt, daß er über zwei Jahre mit Mingus spielen konnte, aber das nur hinsichtlich seiner musikalischen Erfahrung und nicht in bezug auf sein berufliches Weiterkommen. Er legt keinen Wert darauf, durch diesen oder jenen Publicity zu bekommen. Pullen sagt: „Ich weiß nur, daß ich grundsätzlich mit niemandem zu lange zusammenbleiben möchte!“ Pullen hält es nur so lange in einer Formation aus, wie er das Gefühl hat, daß er dazu lernt, für sich profitiert; hat er alles ausgelotet, gibt es für ihn kein Halten mehr. Freilich hat ihn auch der spürbare Aufschwung des Jazz in den USA mit zu dem Schritt bewogen, sich selbständig zu machen. „Es ist jetzt wieder sehr viel Begeisterung für den Jazz zu spüren, und sie scheint noch weiter anzuwachsen. Einen Großteil des Publikums machen heute in den USA die Collegestudenten aus, ob in den Clubs oder in den Konzerten auf dem Campus. Auch die Nachfrage nach Clinics steigt, und so konnte ich in Kanada bereits mehrere Kurse in Jazz-Piano durchführen.“

In letzter Zeit hat Pullen international einiges Interesse erregt, konnte in Kanada für Sackville eine Soloplatte aufnehmen, und machte mit George Adams, David Williams und Dannie Richmond in Italien für Horo eine Platte unter seinem Namen, bei der er vor allem in dem darauf enthaltenen Solo-Piano-Stück „Traceys of Daniel“ die gesamte Palette seiner pianistischen Möglichkeiten offenbart. Es gibt Passagen von treibender Intensität, ähnlich der von Cecil Taylor, aber seine Musik hat sehr viel mehr Zäsuren, arbeitet mit der Stille, schafft einzelne, kleinere Spannungsbögen, die der Zuhörer gut nachverfolgen kann, dann wieder präsentiert er sich weich, fast romantisch und mit fast klassischem Anschlag, um gleich dar-

auf wieder in die Saiten des Flügels zu greifen und Töne zu produzieren, die an splitterndes Glas erinnern. Auch die Platte mit George Adams für Horo präsentiert ihn seinen Fähigkeiten entsprechend. Bei all diesen Anzeichen zu einem langsamen internationalen Erfolgsdurchbruch, hofft man mit Don Pullen auf seine Chance. „Ich sehe da mein Schiff schon in den Hafen einlaufen, erkenne bereits die Spitzen der Segel, ich rufe es ständig, sehne es herbei, und manchmal bewegt es sich schneller, dann wieder scheint es still zu stehen. Ich glaube, daß sich im Leben alle Zielsetzungen nach dieser Bewegung vollziehen. Auf jeden Fall aber bin ich sicher, daß man in nächster Zeit noch viel von mir hören wird.“

Das Argument, daß sich die hauptsächlichliche Entwicklung des neuen; freien Jazz in den 60er Jahren vollzog und heute eher wieder ein Zurückfluten zu der Tradition des Jazz festzustellen sei, widerlegt Don Pullen mit folgenden Worten: „Es haben lediglich einige der Musiker, die in den 60er Jahren schrittmachend waren, so etwas wie eine schöpferische Pause eingelegt. Sie sagen sich, das, was wir jetzt spielen, wollen die Leute gerne hören, also bleiben wir vorerst einmal dabei. Für mich selbst gilt das freilich noch nicht, das heißt, wenn ich spiele, wird immer etwas anderes entstehen. Wenn man entschlossen ist, irgendetwas zu tun, so wird man es — auf welche Weise auch immer — durchzusetzen versuchen. Und wenn man das Format dazu hat, dann gelingt es auch. Es wächst stets eine Generation von Musikern nach, die ganz neue Wege geht.“

Es sind jetzt genau 10 Jahre her, daß man international auf Don Pullen aufmerksam wurde, und zwar durch die beiden Platten, die im April 1966 an der Yale University aufgenommen wurden. Hier präsentierte sich Pullen im Duo mit dem Percussionisten Milford Graves. Daß sich die beiden damals entschlossen, diese Platten auf ihrer eigenen Marke, den SRP Records, vorzulegen, begründet Don Pullen folgendermaßen: „Zu jener Zeit war die Musik, die wir spielten, nicht die, die die Plattenfirmen akzeptieren wollten. Die einzige Ausnahme bildete damals für die jungen Avantgardemusiker die New Yorker Platten-

firma ESP. Weil uns aber deren Geschäftspraktiken mißfielen, entschlossen wir uns zur Selbstproduktion. Wir machten auch den Vertrieb selbst, und das Erstaunlichste daran war, daß wir in den USA nur wenige Platten verkauften und die meisten in Europa und in Japan absetzen konnten." Bevor Don Pullen aber Mitte der 60er Jahre Anschluß an die New Yorker Jazz-Avantgarde fand, hatte er einen langen Weg zurückzulegen. Pullen stammt aus Virginia, wo er seine ersten musikalischen Erfahrungen in einer Baptistenkirche machte. Doch spielte er dort nicht etwa Orgel, sondern Klavier. Später arbeitete er als Pianist in diversen Rhythm-and-Blues-Bands, die aber nach seinen Aussagen sehr viel mehr mit dem Jazz verbunden waren, als die, die heute sogenannten Rhythm and Blues oder Rock anbieten. Den Blues lernte er schon im frühen Kindesalter kennen, denn immer wieder zogen einige der großen Blues-Stars durch seine Heimatstadt, wie z. B. Muddy Waters, B. B. King oder Ray Charles. Sein Weg führte ihn dann aber nicht sofort nach New York, er machte zuerst eine Zwischenstation in Chicago. Dort traf er den Pianisten Richard Abrams, der langsam enormen Einfluß

auf ihn gewann. Zu jener Zeit hatte Pullen nämlich mit dem neuen freien Jazz noch so gut wie keine Berührung. Er entdeckte allmählich Eric Dolphy und Ornette Coleman, hörte immer wieder fasziniert deren Platten, ohne ihnen damals persönlich zu begegnen. Von der Existenz eines John Coltrane hatte er, wie er berichtet, in jenen Tagen noch keine Ahnung. Das kam erst in New York, wohin er Mitte der 60er Jahre übersiedelte. Und dort, im Big Apple, da traf er einen Bläser, der auch eine sehr große Ausstrahlung auf ihn hatte: Giuseppe Logan. „Was mir Logan vermittelte“, sagt Pullen, „betrifft weniger die rein technische Spielpraxis als meine Bewußtseinsphäre, denn er lehrte mich musikalische Ideen zu empfangen und weiterzugeben, öffnete mir das Ohr für all die Dinge, die sich wirklich lohnen, in Musik umgesetzt zu werden.“ Mit Logan machte Don Pullen dann zwei Platten, die auf ESP veröffentlicht wurden. Freilich war es für ihn anfänglich in New York sehr schwer. Er war gezwungen, sich einen Job zu „suchen, denn vom gelegentlichen Musikmachen konnte er nicht leben. „Aber ich hielt diese Job-Tätigkeit keine 3 Tage lang aus“, erinnert er

sich, „versuchte es dann auch manchmal mit Wochenendarbeiten, aber sie töteten mir alle den Nerv. Wie ich es dann schließlich schaffte, aus dieser Misere herauszukommen, weiß ich nicht mehr. Ich verließ mich jedenfalls auf das Sprichwort, das da heißt: „Gott sorgt für Kinder und für — Narren!“

Pullen gehört zu den jungen, sich Weißen gegenüber aggressiv gebenden Schwarzen, die ihr Alter nicht sagen wollen. Auf mehrmaliges Drängen entschloß er sich zu der Äußerung: „Ich wurde im Zeichen des Steinbocks geboren, am 25. Dez. n-ber.“ Vergleiche mit anderen Pianisten, etwa mit Cecil Taylor, lösen in ihm sichtbaren Unwillen aus. „Ich kannte Cecil Taylor zu Beginn meiner Zeit in New York überhaupt nicht. Ich wurde erst in dem Moment auf ihn aufmerksam, als ich in den Plattenkritiken der Giuseppe-Logan-Alben und der Alben mit Milford Graves immer wieder lesen mußte, daß ich ähnlich wie Cecil Taylor spielen würde. Einige Zeit später stieß ich dann auf ihn persönlich, aber zu jener Zeit hatte ich schon längst meinen eigenen Weg gefunden, war meiner individuellen Zielsetzung gefolgt. Ich bewundere
Fortsetzung auf Seite 22

DON PULLEN

Foto: Hans Kumpf



Nochmals:

SCHÖNHEIT DIE ICH MEINE

von Joachim E. Berendt

Abschließende Stellungnahme des Verfassers zur Diskussion über seinen im JP 17/6 unter dem gleichen Titel erschienenen Artikel zum Thema „Faschismus in Jazz und Rock“

Was mich am meisten erstaunt hat, war nicht so sehr der Protest, wie die Verwunderung darüber, daß überhaupt eine solche Diskussion ausgelöst werden konnte: als würde da etwas an den Haaren herbeigezogen, das aus der Luft gegriffen sei, allenfalls geeignet, um sich mit einem solchen Thema wichtig zu tun. Die Diskussion über das Wiedererwachen eines faschistoiden Kunstverständnisses wird heute in allen künstlerischen Bereichen mit Vehemenz geführt — in Film, bildender Kunst, Literatur etc.: Schon aus diesem Grunde war es wichtig, darauf hinzuweisen, daß es im Jazz Tendenzen gibt, die in ähnlicher Weise gedeutet werden können. Zusätzlich war es deshalb wichtig, weil der Jazz in der Aufarbeitung dessen, was er bedeutet, ein spürbares Defizit gegenüber anderen Kunstbereichen besitzt. Keine Kunst ist nur Kunst, keine Musik nur Musik, alles, was schöpferische Menschen tun, hat Bedeutung und Ausstrahlung weit über ihren unmittelbaren Bereich hinaus. „L'art pour l'art“ ist eine Idee des 19. Jahrhunderts und so oft widerlegt, daß ich hier keine weitere Widerlegungen anfügen brauche.

Es war sicher falsch, daß ich auf diese Dinge nicht ausführlicher eingegangen bin. Das hat 'darin seinen Grund, daß mein Beitrag ursprünglich für „Die Weltwoche“ geschrieben wurde und im Feuilleton einer Wochenzeitschrift derartige Prämissen unnötig gewirkt hätten. Entsprechend unterschiedlich war das Echo: Überwiegend positiv in der „Weltwoche“ (unter anderem ein Telegramm „Hochachtung vor dem Mut“, Alfred Andersen: „... eminent wichtig...“), überwiegend negativ im „Podium“.

Grundsätzlich glaube ich nicht, daß es unmöglich ist, das Thema in einem einzigen Artikel zu umreißen. Mein Beitrag wollte eine Anregung geben. Deshalb freue ich mich über das lebhafteste Echo. (Das „Podium“ konnte aus Platzgründen nur einen Teil der Briefe abdrucken.)

Ich meine freilich nicht, wie Matthias Spindler zu fordern scheint, daß eine solche Diskussion mit einer Definition des Begriffes „Faschismus“ beginnen müsse. Definition als Alibi: das ist

ein längst durchschaubarer Mechanismus. Wir haben nach zwanzig Jahren Faschismus-Diskussionen nicht etwa mehr, sondern weniger Klarheit über diesen Begriff. Wenn ein Mann meiner Generation — 1922 geboren, aus einer Familie stammend, die aktiv im antifaschistischen Widerstandskampf stand, Vater im KZ ermordet — von Faschismus redet, dann weiß er, was er meint — und ich denke, ich habe das in meinem Artikel hinreichend deutlich gemacht: die nationalsozialistische Spielart. Sie ist es, die auch im umgangssprachlichen Kontext vorwiegend gemeint ist.

Es ist aufschlußreich, daß mehrere Briefschreiber mich selbst als Kronzeugen gegen meinen eigenen Artikel ins Feld führen. Diese Briefschreiber — vor allem Helmut Kille — haben recht. Es gibt da Widersprüche, ich hätte dies selbst — wenn auch nicht mit der Deutlichkeit der Briefschreiber — empfunden, als ich meinen eigenen Namen unter den diversen, anderen, die da die neue Schönheit verherrlicht hatten, mitgenannt hatte. Um das, was da als Inkonzonanz erscheinen könnte, transparent zu machen, muß ich ein wenig zurückgreifen.

Die Konsequenz und Notwendigkeit der Jazz-Entwicklung — wie jeder künstlerischen Entwicklung — ist eine meiner Grundüberzeugungen. Ich war in den 40er Jahren der erste deutsche Kritiker, der sich für Charlie Parker, Dizzy Gillespie und den modernen Jazz einsetzte, als all die anderen dies noch als einen „Verrat“ an der guten Sache brandmarkten. Ich empfand bereits damals, was heute ein Gemeinplatz geworden ist: die Zwangsläufigkeit des Hervorgehens jedes jeweils folgenden Stadiums aus dem vorhergehenden. Nicht zuletzt deshalb — wenn auch nicht allein aus diesem Grunde — bin ich dem, was sich seither entwickelt hat, treu gefolgt — so treu, daß der eine oder andere schon mal geschrieben hat, ich sei ja mehr ein Propagandist des Jazz als ein Kritiker. In diesen ganzen dreißig Jahren hatte ich nur einmal, auf dem Höhepunkt des Westcoast Jazz, Mitte der 50er Jahre, grundsätzliche Zweifel an der Richtung und Richtig-

keit der Entwicklung. Nicht, daß ich dem Westcoast Jazz nicht gehuldigt hätte! Ich habe es mit Begeisterung getan. Aber dann wurden einem doch gewisse Domestizierungstendenzen, Momente der Resignation, der Zählung, der Aufweichung deutlich. Nur — in diesem Moment kam bereits der Hard Bop und schuf wieder reine Luft. Ich muß auf all dies zurückgreifen, weil ich heute — Mitte der 70er Jahre — eine vergleichbare Situation zu sehen meine. Jedenfalls ist die Musik der Corea, Jarrett, McLaughlin etc. die Musik, die mich heute eigentlich interessiert. Sie läuft ständig in meinem Hause und wird mit Freunden, Musikern, Kritikern, Fans in jener unendlichen Weise diskutiert, die wir Jazzleute nun einmal an uns haben. Es kann sich also nicht um eine Denunzierung der in dem Artikel genannten Musiker handeln. Es ist absurd, dies zu denken. Nichts läge mir ferner. Dieser ganze Beitrag hätte keinen Sinn, wenn nicht diese Musiker diejenigen wären, die mich heute eigentlich betreffen. Wer so wenig differenziert zu lesen versteht, daß er annehmen kann, ich hätte einige der genannten Musiker als latente Faschisten diffamiert, der also mag mich — als einen, der die betreffenden Musiker vorzugsweise hört —, als genau das gleiche gleich mitdiffamieren. Ich habe zu niemandem gesagt: „Du bist jetzt Faschist!“ (Liefeland).

Zum Gebot der Differenzierung gehört auch Wilhelm Liefeland mir eben doch ein wenig unterstellte Gleichsetzung von Dreiklängen mit „ästhetischen Aggregatzuständen der faschistischen Diktatur“ (es fällt mir schwer, auf diesen Beitrag einzugehen, weil ich mir keinen Musiker vorstellen kann, der in dieser Weise argumentiert). Aber ich bin Liefeland dankbar, wenn er immerhin zugesteht, „daß zu bestimmten Zeiten künstlerische Produktivität und gesellschaftliche Realität miteinander korrespondieren“. Nur die drei Worte „zu bestimmten Zeiten“ müssen gestrichen werden. Künstlerische Produktivität und gesellschaftliche Realität korrespondieren immer miteinander. Auch bei Kaspar David Friedrich. Auch beim Modern Jazz Quartett. Nicht nur

bei Coltrane. Oder Peter Brötzmann. Beide — Karl-Heinz Nass und Lief-land — gehen auf bestimmte Definitionsschwierigkeiten ein. Es ist nett, was Nass über meine Jazz-Definitionen schreibt, aber die Definition, die in der neuesten Ausgabe des „Jazzbuches“ steht, paßt auch auf die heutigen Entwicklungen. Es gibt da keine Anpassungsschwierigkeiten. Mir wäre das sowieso fremd. Ich habe schon in den 50er Jahren geschrieben, nicht die Musiker müßten sich nach den Kritikern richten, sondern umgekehrt die Kritiker nach den Musikern — und das war damals erwähnenswert, als es noch in jedem zweiten down beat oder Metronome vorkam, daß irgendwelche Kritiker irgendwelchen Musikern Vorschriften machen wollten. Definitionen sind nicht wichtig. Im Vorwort der „Story des Jazz“ habe ich ausdrücklich gegen meine eigene Definition mehr als ein Dutzend Musiker-Aussprüche gesetzt, und ich habe deutlich gemacht, daß das eigentliche Leben des Jazz, seine Spielfreude und seine Essenz, in dem, was die Musiker über den Jazz sagen, sehr viel kräftiger wirkt als in toten und trockenen, wissenschaftlichen •Definitionsversuchen.

Ein Leser aus Kassel, dessen Brief das Podium nicht abgedruckt hat, geht so weit, zu meinen, daß es nicht die Musiker seien, die die faschistoiden Tendenzen verschuldet hätten, sondern diejenigen, „die hierzulande oder in den USA im Jazzgeschäft das Sagen haben“. Auch dies ist ein absurder Gedanke. Es ist einfach nicht vorstellbar, daß Leute, die Jazzplatten produzieren oder Jazzplatten-Firmen besitzen — Leute wie Manfred Eicher, Orrin Keepnews, Bob Thiele oder, wenn ich mich selbst dazuzählen darf, J. E. B., — mit Absicht faschistoide Platten produzieren, „weil die Herrschenden ein harmonisches Verhältnis vorgaukeln lassen wollen“. Solche Gedanken stammen aus der Mottenkiste marxistischer Kunsttheorie und werden auch dadurch nicht besser, daß sie seit achtzig Jahren auf jeden sich bietenden Anlaß neu appliziert werden — immer wieder mit der gleichen Vergeblichkeit.

Wir alle, die Musiker, die Produzenten, die Geschäftsleute, die Fans unterliegen einer Entwicklung, die mit uns geschieht, ob wir es wollen oder nicht — ja, was noch schwerer wiegt: ob wir es wissen oder nicht. Der Gedanke der latenten Faschistoidität, den ich nach wie vor mit Vehemenz zur Diskussion stelle, kam mir denn auch nicht bei der Musik, die ich auch weiterhin für die hörenswerteste der zeitgenössischen Szene halte. Er

kam mir deshalb, weil mir in wachsendem Maße deutlich wurde, wie genau diese Klänge in eine kulturelle Landschaft passen, die in immer auffälligerem Maße konservativ wird. Beispiele für diese Entwicklung liegen auf der Hand, man findet sie in jedem ernsthaften Feuilleton — vom Film bis zur Literatur, von der E-Musik bis zur bildenden Kunst; einige davon habe ich zitiert, darunter Susan Sontag. Ich habe meine These nicht auf sie gegründet — wie Karl-Heinz Nass, ein Freund und Mitstreiter aus guten alten Tagen, meint (obwohl Miß Sontag als eine der fundiertesten und anerkanntesten kulturkritischen Essayisten, die heute schreiben, durchaus jemand wäre, auf den man eine Theorie gründen darf. . .).

Im übrigen ist Karl-Heinz Nass' „Kuh“ — aber, lieber Karl-Heinz, um genau zu sein: nicht die Kuh, sondern das Bild von der Kuh, wie wir es dutzendweise im Haus der Deutschen Kunst haben hängen sehen — gar kein so schlechtes Symbol für die Festschreibung von Kunst und Künstlern auf „Schönheit, Kraft, Gesundheit, Harmonie. . .“ Die Kuh, gewiß, die kann nichts dafür, — das ist ja wohl auch nur als Witz gemeint. Aber mit dem Bild von der Kuh, mit den Künstlern, die sie — und ähnliche Objekte — seinerzeit mit so auffälligem Engagement gemalt haben: da ist es denn doch wohl weniger witzig.

Ich meine, das ist doch etwas Auffälliges: daß die heutigen Jazzsounds in dem kulturellen Gesamtkontext einer ständig wachsenden Konservativität so absolut stimmig wirken. (Auch der Rock gehört dazu, und es geht nicht, daß Matthias Spindler schreibt: . . . um den Rock einmal auszunehmen“. Warum soll man den Rock ausnehmen, wenn man Literatur, Film und E-Musik nicht ausnimmt? Warum geht kein einziger Briefschreiber auf eines der — meinem Gefühl nach — überzeugendsten Argumente meines Beitrages ein: die — gar nicht mehr latente — Faschistoidität gewisser Rock-Platten — Covers mit ihrer Gewaltverherrlichung und ihren Übermenschen, all diesen „SS-Typen in Astronautenkluft“? Solche Platten-Covers werden doch deshalb ausgewählt, weil sie von Musikern, Produzenten, Plattenfirmen und Fans als „kongenialer optischer Ausdruck der Musik“ empfunden werden! Will man dies wirklich als zu vernachlässigende Einzelfälle abtun — bei einer Musik, die so sehr in die sounds dieser Zeit — auch in die Jazz-sounds —, ja in das heutige Lebensgefühl hineingewoben ist?)

Matthias Spindler hat recht, wenn er konstatiert, daß sich eine „Wesens-

gleichheit“ der von den Schwarzen erstrebten „roots“ und des von den Nazis verherrlichten „Blut und Bodens“ „beim besten Willen nicht erkennen“ lassen kann. Gewiß, die Qualität der beiden Bestrebungen ist eine andere — wenn man überhaupt bei der nazistischen „Blut-Boden-Lehre“ von Qualität reden kann; in den „roots“ der Schwarzen — kein Zweifel — sind Qualitäten. Aber die Tendenz ist die gleiche. Beweis: Es gibt ein rundes Dutzend Länder der Dritten Welt, in denen die „roots“ in genau dem gleichen Sinne propagiert werden, in dem dies die Nazis taten: zur Unterdrückung, ja zur Ausmerzung „fremdrassigen Wesens“. Die latente Faschistoidität gewisser geistiger, politischer, kultureller Tendenzen in der Dritten Welt — Tendenzen, mit denen sich Hunderte von Jazzmusikern identifizierten, ja solidarisiert haben — die Internationalisierung des Faschismus, seine Ausweitung vom ehemals Ethnisch-Germanischen auf das Universale: das alles ist doch nun wirklich erwiesen; man Jese dazu nur einmal ein paar x-beliebige Reden, die in den letzten Jahren vor der UN gehalten wurden!

Zurück zur Konservativität. Ich weiß: Zwischen ihr und der Faschistoidität ist immer noch ein Unterschied. Aber genau das ist es: Der Unterschied ist geringer geworden als es die unendlich große, praktisch unüberbrückbare Differenz zwischen der Progressivität der modernen Kunst aller Bereiche einerseits und der Faschistoidität andererseits gewesen ist. Nochmals, ganz deutlich, ich weiß: es gibt nach wie vor einen Unterschied, aber das Gefälle ist geringer geworden. Das beunruhigt mich.

Es beunruhigt mich um so mehr, wenn gerade junge Künstler in wachsendem Maße begonnen haben, diejenigen zu diffamieren, die nicht nur in künstlerischer, sondern auch in gesellschaftlicher und politischer Hinsicht das Fundament für die Kunst und die Gedankenwelt dieses 20. Jahrhunderts gelegt haben. Wir verstehen heute, daß die Nazis — von ihrem Gesichtspunkt aus — folgerichtig gehandelt haben, als sie Picasso und Louis Armstrong, Strawinsky und Duke Ellington, Schönberg und Kandinsky verboten oder unterdrückt haben. Und wenn ich heute auf den Berliner Jazztagen oder schon Ende der 60er Jahre auf der Kasseler Dokumenta oder auf den Donaueschinger Musiktagen erlebe, daß junge Menschen, die Anspruch erheben, „progressiv“ zu sein, Picasso als einen „alten Hut“ oder Duke Ellington als „alten Opa“ oder Schönberg als „se-

nilen Tattergreis" verhöhnen, dann vermeldet mein ganzes Sensorium, das alle diese Dinge schon einmal miterlebt hat und weiß, wohin sie führen, höchste Gefahr. Die Gefahr heißt: Faschistoidität.

Ich habe verstanden, viele Podium-Leser meinen, ich sei in diesem Punkt überempfindlich. Aber es ist gut, überempfindlich zu sein.

Es ist nun einmal kein Zweifel und gerade jetzt wieder in Dutzenden von Beiträgen nachgewiesen, nicht zuletzt im Zusammenhang mit den Pasolini-Diskussionen: Ästhetische und ästhetisierende Tendenzen überwiegen in allen Formen faschistischen — und überhaupt totalitären Kunstverständnisses. Hubert Fichte geht in einem glänzenden „Spiegel“-Essay so weit, vom „faschistischen, ahumanen Charakter eines großen Teils der abendländischen Ästhetik“ zu sprechen.

Wie gesagt, ich habe nichts gegen Schönheit, Kraft, Gesundheit... Nur ihr Überwiegen ist mir verdächtig, weil es in so beklemmender Weise die faschistoide Kunstlandschaft (auf der Karl-Heinz Nass' Kuh weidet!) kennzeichnet. Deshalb bilden — von den Briefschreibern zitiert — das Modern Jazz Quartett oder Stan Getz oder Paul Desmond oder gar der liebe alte Nat King Cole keine Gegenbeispiele. Ihre Musik war eingebettet in eine „pluralistische“ musikalische Landschaft. Das Überwiegen ästhetischer und ästhetisierender Tendenzen gibt es erst heute. Das Wort „Schönheit“ ist erst heute in der Jazzkritik ein ständiger Terminus geworden.

Ich habe oben den Westcoast Jazz erwähnt. Wie gesagt, damals schuf der Hard Bop innerhalb weniger Monate reine Luft. Vielleicht wird auch jetzt wieder etwas • entstehen, was „reine Luft“ schafft. Es gibt ja bereits einschlägige Spekulationen über den Jazz in der Wende der 70er zu den 80er Jahren. Wenn sich diese Spekulationen als richtig erweisen sollten, gut; dann bin ich widerlegt (und das in erster Linie kann mich widerlegen, nicht der Hinweis darauf, daß die „westliche Welt... als demokratisch gefestigt beurteilt“ werden könne. Das eben ist ja strittig geworden. Ich empfehle Herrn Kille die Lektüre von Lettaus „Täglicher Faschismus in der amerikanischen Presse“ oder von Peter Schneiders „Und schon bist du ein Verfassungsfeind“!) Erst dann kann behauptet werden, daß die Kultivierung der Ästhetik in der kulturellen Landschaft dieser 70er Jahre nur eine vorübergehende Eskapade war. Fast so wie das Modern Jazz Quartett, nur eben ein wenig umfassender. Ich muß sagen, es wäre mir recht, wenn ich widerlegt würde, — wenn es sich also wirklich nur um eine Eskapade handelte.

Ich meine aber, das muß deutlich geworden sein, nicht nur aus meinen Ausführungen, sondern überhaupt aus den Faschismus-Diskussionen der letzten Monate: Es besteht auch die entgegengesetzte Möglichkeit. Als ich 1964 Martin Luther King um ein Geleitwort für die ersten Berliner Jazztage bat, schickte er mir einen Zettel aus Atlanta in das Hotel in New York, aus dem ich ihn anrufen hatte: Es seien immer die Jazzmusiker

gewesen, die heute schon die Tendenzen deutlich gemacht hätten, die die Wissenschaftler und Politiker erst morgen erkannt hätten. Die Jazzgeschichte bietet zahlreiche Beispiele dafür, daß diese Erkenntnis richtig ist. Mein Beitrag hatte den Sinn anzuregen, daß man untersucht und erwägt, was die heutigen sounds bedeuten könnten, wenn man Martin Luther King in bezug auf die offensichtliche derzeitige Ästhetisierung und die wachsende Konservativität beim Wort nimmt.

Ich glaube nicht, daß dies alles intellektuelle Spielereien sind. Man liebt eine Kunst ganz und gar. Man liebt also nicht nur das, was sie ist, sondern auch das, was sie bedeutet. Wenn Matthias Spindler Hanns Eisler zitiert — kein Wort könnte mir mehr zupaß kommen: „Wer nur von Musik etwas versteht, versteht auch von Musik nichts.“ Deshalb, meine ich, gehört all dies in eine Jazz-Zeitschrift, denen zum Trotz, die nichts davon wissen wollen. Wenn Musik — und überhaupt Kunst — vorausnimmt, was morgen geschieht, dann hat Musikkritik — auch und unter anderem — die Aufgabe, diese Funktion der Kunst transparent zu machen. Wir sollten uns nicht darum drücken. Denn — Karl Dietrich Bracher: „Die Geschichte des Nationalsozialismus ist die Geschichte seiner Unterschätzung. Dieser Erfahrung der 20er und 30er Jahre kommt auch heute, im Zeichen einer fast hektisch aktualisierten Faschismus-Diskussion, wieder Bedeutung zu.“ So zu lesen in der in diesem Zusammenhang gewiß nicht voreingenommenen FAZ!

Joachim Ernst Berendt hat vier Musiker ausgewählt, die unter dem Titel „Solo Now!“ Anfang Mai bis Anfang Juli im Auftrag des Goethe-Instituts auf Tournee nach Kanada, USA, Süd- und Mittelamerika gehen. Bei den Konzerten werden sich die Musiker am Schluß der einzelnen Soloteile zu Duos, am Konzerteende zu einer Quartett-Improvisation zusammenfinden. Zu Tourneebeginn wird mit den gleichen Musikern die MPS-LP „Solo Now!“ erscheinen. Unser Bild zeigt J. E. • Berendt (oben Mitte) mit den Tourneeteilnehmern Gunter Hampel, Pierre Favre, (sitzend) Joachim Kühn und Albert Mangelsdorff.

Foto: Goethe-Institut/I. Funk



Ich will Rock'n'Roll spielen

JP -Interview mit

JOACHIM KÜHN

„Man muß den Jazz international sehen“, erklärte Joachim Kühn, der zwischen den Anschluß an das internationale Jazz-Geschehen gefunden hat. Seit -er vor über 10 Jahren von Ost- nach Westdeutschland überwechselte, ist er in den verschiedensten europäischen Ländern und in den USA aufgetreten. Die BRD ist ihm zu eng geworden, das zeigt nicht zuletzt sein Wechsel von MPS zur WEA, die ihn auf dem international gut präsentierten Atlantic Label groß herausbringen will. Über seine Zusammenarbeit mit der neuen Firma sagt er: „Mir geht es vor allem darum, meine Musik zu machen. Und da möchte ich zunächst einmal eine- Platte mit eigener Gruppe produzieren. Weil sich mein Geschmack geändert hat, will ich jetzt Rock'n' Roll spielen, aber auf meine eigene Art. Es ist Musik, die meinen Stil tragen wird. Das habe ich schon auf der letzten Platte begonnen, eigentlich schon mit dem Album 'Cinemascope' und dann bei der letzten Produktion mit Alphonse Mouzon, Philip Catherine, Terumasa Hino, John Lee und Nana.“

„Und was ist daran Rock'n' Roll — das Rhythmische?“

„Der Rhythmus kommt aus Amerika, das ist ganz eindeutig. Deshalb möchte ich bei der nächsten Platte so vorgehen, daß ich die Rhythmus-Tracks in Amerika aufnehme und das, was europäisch ist, also den ganzen harmonischen und auch solistischen Teil, später in Deutschland produziere, also im Playback-Verfahren.“

„Hat Alphonse Mouzon etwas, was die deutschen bzw. europäischen Schlagzeuger nicht bringen?“

„Auf jeden Fall. Diese Art Rhythmus, mit dem ich jetzt spielen will, nenne ich Jazz-Rock'n' Roll, vielleicht finden andere Leute bessere Begriffe dafür. Jedenfalls bringen die europäischen Schlagzeuger diesen Rhythmus nicht, sie bringen ihren eigenen Rhythmus, den ich aber im Moment für meine Musik nicht gebrauchen kann. Mir geht es derzeit eben um amerikanischen Rhythmus und stark europäische Harmonien. In den USA ist alles voller Rhythmus, in Europa ist er dagegen durch die ganze Free Jazz-Periode total ins Hintertreffen geraten. Die Schlagzeuger spielen alle solo, die Bassisten ebenfalls. Ich habe Free Music immer noch sehr gerne und

spiele sie auch manchmal, liebe außerdem Solo-Piano-Auftritte. Natürlich beherrscht ein Schlagzeuger wie Alphonse auch das Free-Spielen. Mit Albert Mangelsdorff hat er es bewiesen, er kann einfach alles.“

„Was hat nun Mouzon genau den europäischen Kollegen voraus?“

„Eben das bestimmte Feeling. Den Schlagzeugern hier fällt es oft recht schwer, die Eins zu finden. Und dann haben sie eben nicht diesen Swing, wie ihn Alphonse hat. Es ist einfach amerikanischer Rhythmus.“

„Welche amerikanischen Gruppen weisen diesen Rhythmus auf, der Ihnen im Moment so viel Spaß macht?“

„Da gibt es viele. In San Francisco habe ich z. B. eine Platte mit Joe Henderson gemacht. Da spielt Jack DeJohnette Schlagzeug, und etwas Besseres kann man sich eigentlich nicht mehr wünschen. DeJohnette ist übrigens auch ein hervorragender Pianist, und deswegen versteh' er es als Schlagzeuger glänzend, speziell auf einen Pianisten einzugehen. Man kann unheimlich gut mit ihm spielen, einfach weil er dich gut klingen läßt. Das rhythmische Problem ist übrigens bei Bassisten noch größer als bei Schlagzeugern, es gibt da immer Auseinandersetzungen. Da muß man sich dann einfach behaupten. Aber wenn man die richtigen Leute um sich hat, läuft alles wie von selbst. So war z. B. die Aufnahmesitzung mit Joe Henderson und Jack DeJohnette in zwei Stunden beendet.“

„Gehört ein gewisses Lebensgefühl zu dieser Musik?“

„Zweifelloos hat der Europäer eine andere Einstellung dazu. Es gibt natürlich europäischen Jazz, und ich hatte ja selbst Anteil daran. Damals wollte ich auch mit europäischen Rhythmusgruppen spielen, zuerst war Schlagzeuger Aldo Romano, dann Jacques Thollot dabei, und mit Daniel Humair spiele ich ab und zu noch heute. Nach den Berliner Jazztagen 1975 habe ich meine europäische Gruppe einfach aufgelöst, weil ich spürte, daß ich jetzt den amerikanischen Rhythmus brauche.“

„Bedeutet das in naher Zukunft den endgültigen Sprung in die USA?“

„Ich hätte Lust, nach Kalifornien zu übersiedeln. Kalifornien hat es mir angetan. Der Kontakt mit den Menschen

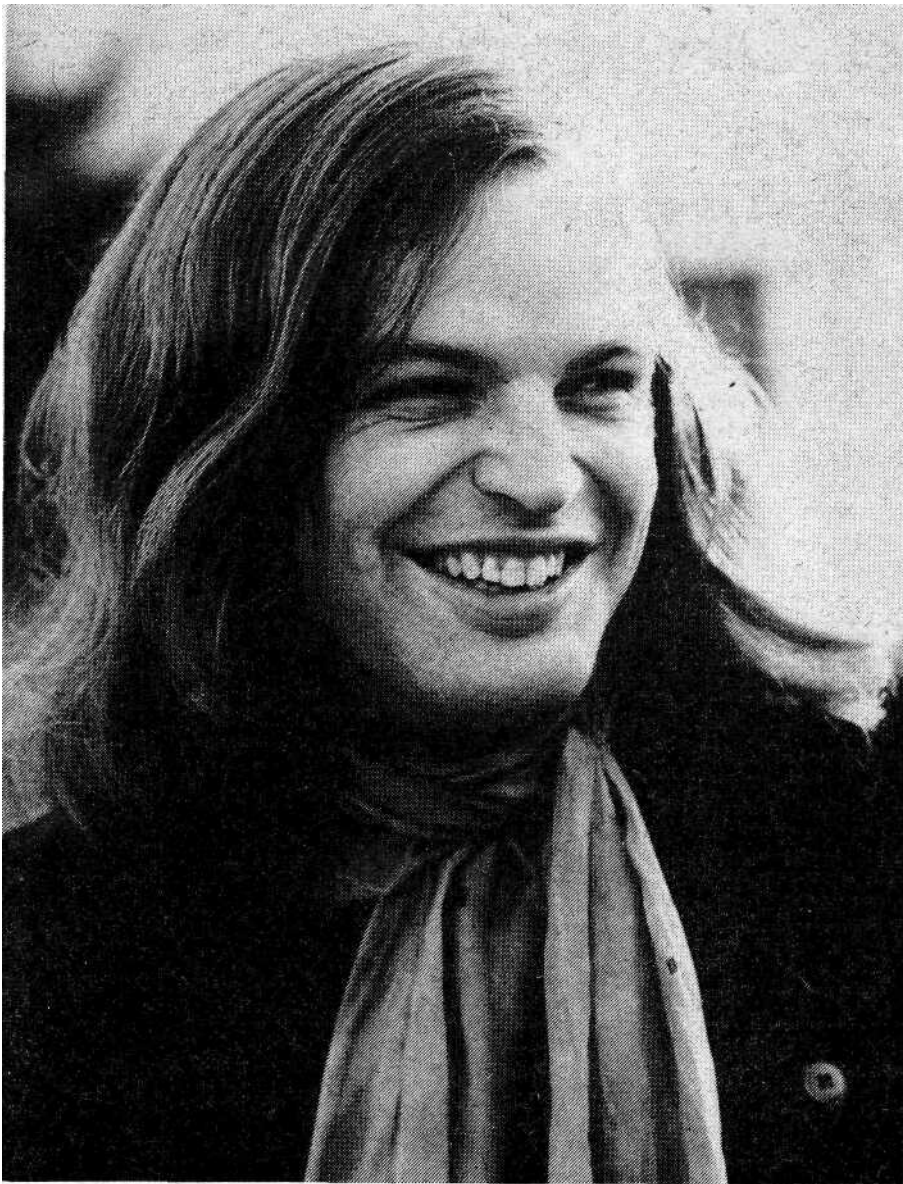
dort ist sehr viel problemloser als anderswo. Und die Musik, die es da gibt und die man da machen kann, gefällt mir. Ich habe in Kalifornien viele gute Bands gehört. Seitdem ich letztes Jahr längere Zeit dort gewesen bin, habe ich den Wunsch, dort zu leben. Am liebsten aber würde ich hin und her pendeln, denn in Deutschland gefällt es mir auch sehr gut. Und wenn meine eigene Musik, die ich jetzt im Moment machen will, einen amerikanischen Rhythmus haben soll, so bedeutet das nicht, daß ich nicht mit den hiesigen Musikern spielen möchte, oder daß ich nicht auch gerne andere Musik mache. Zum Beispiel habe ich in dem Skandinavier Edward Vesala einen phantastischen Schlagzeuger kennengelernt. Er war zwei Tage bei mir zu Hause in Hamburg, und als ich mit ihm spielte, kamen ganz neue Dinge dabei heraus.“

„Welche Chancen errechnen Sie sich als europäischer Musiker in den USA?“

„Sehr große. Ich kann das aus Erfahrung sagen. Wo ich auch hinkam, mußte ich feststellen, daß es in den USA gar nicht so viele gute Pianisten gibt. Deshalb konnten europäische Pianisten, die in die USA gingen, dort auch Fuß fassen. Jan Hammer, Joe Zawinul... Wir haben in Europa eine längere und bessere harmonische Tradition — in dieser Beziehung haben Wir uns weiter entwickelt als die Kollegen in den USA. Und die Leute freuen sich darüber, wenn ein Pianist kommt, der etwas anderes spielen kann, als das, was sie im allgemeinen zu hören bekommen. Als ich beim Cannonball Adderley Memorial Konzert in San Francisco Bebop spielte — übrigens war auch Don Menza mit dabei —, da haben mich die Zuhörer unheimlich gefeiert, obwohl es gar nicht meine Musik war. Wenn ich mich in den USA mit meiner eigenen Musik vorstellen kann, werde ich also sicher sehr erfolgreich sein.“

„Entsprechen die Erwartungen beim Sprung von Europa nach Amerika denen vor über 10 Jahren, als Sie von der DDR in den Westen kamen?“

„Damals war der Sprung sehr kraß, denn-ich wußte noch recht wenig. Ich hatte einfach viel Glück am Anfang. Durch meinen Bruder zunächst einmal. Ich hatte aber auch schon vorher in



JOACHIM KÜHN

Foto: Uwe H. Seyl

Prag die richtigen Musiker kennengelernt: Don Cherry, Gato Barbieri und Karl Berger. Ich machte viele musikalische Entwicklungen durch, und die sind heute noch nicht abgeschlossen. Mir gefällt es eigentlich, laufend in andere musikalische Richtungen zu gehen. Deshalb tendiere ich nach Amerika. Und ich glaube, daß dieser Sprung nicht mehr ganz so groß ist wie der vor zehn Jahren."

„Sind die von Ihnen durchlaufenen Entwicklungen in sich abgeschlossen, oder würden Sie hin und wieder gerne einmal mit einer früheren Gruppe — also etwa mit Jean-Luc Ponty — spielen?"

„Ich kann nicht unbedingt sagen, daß diese Dinge alle abgeschlossen sind. Speziell mit Jean-Luc Ponty habe ich immer sehr gerne Musik gemacht. Er ist ja jetzt auch in den USA sehr erfolgreich. Mit seiner Gruppe Pegasus könnte ich im Moment leicht spielen.

Er ist einfach ein hervorragender Musiker, und was ich je von ihm gehört habe, fand ich immer phantastisch. Durch all die Verstärker, die Pegasus gebraucht, kommt seine Musik erst richtig zur Geltung. Sein Ton ist durch die vielen Apparaturen noch besser geworden. So wie er die Elektronik beherrscht und wie er sie benutzt, ist es in Ordnung."

„Wenn Sie Jazz-Rock'n' Roll spielen, bedeutet das, daß Sie in erster Linie das Elektro-Piano benutzen?"

„Bei dem Jazz-Rock'n' Roll, den ich mit einer Gruppe machen will, spiele ich E-Piano. Es kommen allerdings auch akustische Teile vor wie etwa bei der letzten Platte mit Alphonse Mouzon, bei der ich mit Philip Catherine auch ein rein akustisches Duo spielte. Auch bei einigen Soli mit der Gruppe benutze ich den Flügel. Ich gebe aber auch nach wie vor Solokonzerte, und das geht natürlich nicht mit elektri-

ischem Klavier. Das sind jetzt meine beiden Anliegen: Jazz-Rock'n' Roll und Elektrosound mit der Gruppe und akustisches Soloklavier."

„Als Solopianist" macht sich bei Ihnen stark die klassische Schulung bemerkbar und zudem die Jazztradition. Man denke an 'Body and soul'."

„Das ist einfach europäisch, selbst wenn ich manchmal amerikanische Stücke als Solopianist spiele, etwa 'In a sentimental mood'. Wenn ich gerade in entsprechender Stimmung bin, was aber selten vorkommt, dann spiele ich solche Stücke auch sehr gerne, weil sie hervorragend komponiert sind."

„Bekommt man als Solist ohne die Reibung mit Partnern auch immer die notwendigen Anregungen?"

„Es ist sehr schwer, allein zu spielen, und ich kenne nur wenige Pianisten, die das gut können. Ich halte mich da an ein Programm, das vor allem in den letzten Monaten enorm ausgereift ist. Wenn ich auf die Bühne gehe, weiß ich genau, welche Stücke ich bringe, es sei denn, ich werde von irgendwoher so inspiriert, daß ich auf das ganze Programm pfeife und einfach drauflosspiele. Wenn das nicht der Fall ist, dann bleibe ich bei meinen Stücken, die ich genau kenne, die aber so austauschbar sind, daß ich mich nicht bei jedem Konzert wiederholen muß. Ich habe bis jetzt meist Klavierabende gegeben, die gut bis sehr gut waren; aber es kommt natürlich auch vor, daß man schlecht spielt."

„Merkt das Publikum, wenn man schlecht spielt?"

„Mit dem Publikum ist das ganz komisch: manchmal ist es begeistert, auch wenn man selbst spürt, daß man schlecht gespielt hat, und ein anderes Mal, wenn ich den Eindruck habe, sehr gut gewesen zu sein, dann kann die Publikumsreaktion trotzdem schwach sein/Natürlich kennt das Publikum die jeweiligen Stimmungen des Musikers nicht, aber meist merkt es dann doch instinktiv, was gut und was schlecht ist. Am amerikanischen Publikum hat mir besonders gut gefallen, daß es in die Konzerte geht, um sich durch die Musik gut unterhalten zu lassen. Deshalb werden die Musiker mit großem Hallo begrüßt, wenn sie auf die Bühne kommen, und die Begeisterungsrufe steigern sich dann noch während des Konzertes. Das regt den Musiker an, und man hat viel mehr Lust zu spielen als bei den Konzerten hierzulande, bei denen sich die Leute mit der Attitüde hinsetzen: Nun spielt mal erst,

Zu nebenstehender Bildseite:
JOACHIM KÜHN (Mitte) mit PHILIP CATHERINE, JOHN LEE, TERUMASA HINO (hinten), NANA und ALPHONSE MOUZON (vorne).

Foto: Uwe H. Seyl



geschaffen. Sicherlich müssen wir etwas Eigenes haben, weil wir in Polen geboren sind und mit dem dort geprägten Lebensgefühl behaftet sind. Irgendwie ist die polnische Volksmusik nicht rhythmisch, und das ihr eigene atmosphärische Gefühl, dieses 'Mood-Feeling' ist es vielleicht, das in meiner Musik spürbar wird. Aber ich kümmere mich nicht in dem Maße darum, daß ich mich speziell an der musikalisch folkloristischen Tradition meines Landes orientieren würde. Ich lebe in Polen und kenne diese Musik, und so ist die Mentalität dieses Landes in mir und in meiner Musik. Daß ich im Jazz ein bißchen den polnischen Stil spiele, weiß ich eben auch nur, weil es mir einige Leute erzählt haben."

"Welches sind für dich die wesentlichen Musiker und wer, glaubst du, hatte den größten Einfluß auf dein Spiel?"

"Nun, das ist immer Coltrane, er war und ist der wesentlichste Jazzmusiker für mich. Es gibt viele phantastische Musiker im Jazz, aber Coltrane war immer der beste für mich. Ich liebe seine Musik. Und unter den Trompetern ist es natürlich Miles. Er ist lebendige Jazzgeschichte. Seine besondere Art zu spielen und seine Ideen begeistern mich ungemein."

"Möchtest du auch einmal die Trompete elektrisch über eine Echomaschine spielen?"

"Ich hoffe, daß es in absehbarer Zeit dazu kommt."

"Du hast mit der Unit schon drei Tourneen in der Bundesrepublik gemacht, und im Mai/Juni soll eine weitere folgen. Habt ihr in Polen ebenso gute Möglichkeiten aufzutreten? Und worauf liegt das Schwergewicht eurer Arbeit, wenn ihr zu Hause seid?"

"Im Moment spiele ich wenig in Orchestern oder Studios. Neben der Arbeit mit Adam und Czeslaw mache ich manchmal auch in einer anderen Gruppe mit. Edward Vesala ist da am Schlagzeug, Tomasz Szukalski bläst verschiedene Saxophone, und Pawel Jarzebski ist am Baß. Im März machten wir eine Tournee mit Paiaie Danielsson in Finnland. Das skandinavische Publikum beginnt sich zwar jetzt auch verstärkt für den modernen Jazz zu interessieren, aber ich glaube, daß Deutschland das noch immer für den Jazz aufgeschlossenste europäische Land ist. Es gibt hier eine ganze Menge interessierter Leute, die auch wirklich etwas tun."

"Wie ist die Jazz-Szene in Polen? Gibt es ein zahlreiches Publikum für eure Musik?"

"Ja, und die Jazzfans interessieren sich für alles, was in diesem Bereich geschieht und kennen sich selbst auf

der ausländischen Szene sehr gut aus. Das ist um so erstaunlicher, als es in Polen neben den inländischen Produktionen keine ausländischen Platten oder Magazine im Handel gibt.

Aber die Leute bei uns wissen trotzdem sofort, wenn es z. B. eine Besetzungsänderung in der Albert Mangelsdorff Gruppe gegeben hat. Und jeder polnische Studentenclub veranstaltet mindestens ein Jazzkonzert pro Woche, einige Clubs in Warschau sogar zwei bis drei. Daneben bietet der polnische Rundfunk derzeit sehr gute Bedingungen für den Jazz. Seit zwei Jahren ist der in Polen sehr bekannte zeitgenössische Komponist Kottowski Chef der Rundfunkanstalt. Er ist sehr offen für die neue Musik und hat dadurch wesentliche Veränderungen in das Programm gebracht, das derzeit 10% modernen Jazz enthält, was sehr viel ist im Vergleich zu den Rundfunkanstalten anderer Länder. Einige Musiker haben hier auch eine feste Anstellung, die uns aber doch genügend Zeit für unsere eigenen Aktivitäten läßt. Von Zeit zu Zeit machen wir Rundfunkaufnahmen mit unserer eigenen Gruppe oder in verschiedenen Orchestern und bekommen dafür ein regelmäßiges Gehalt. Im Fernsehen gibt es auch erstaunlich viele Modern-Jazz-Programme. Mit Sicherheit läuft einmal pro Woche der Jazz-Zyklus des Krakauer Fernsehens, der aus etwa 30 verschiedenen Produktionen besteht. Dieser Zyklus ist jetzt gerade ausgefallen, aber man hat wohl bereits einen neuen begonnen."

"Das heißt, es gibt in Polen so gut wie keine Probleme für die Jazzmusiker?"

"Die Arbeitsbedingungen für uns in Polen sind verglichen zu anderen Ländern recht gut. Wir haben aber ein Problem, das eigentlich jedes andere Land auch kennt, nur spürt man es in Deutschland zum Beispiel überhaupt nicht, weil euer Land offener ist: Wir haben nicht genügend gute Musiker, die neue Anregungen geben können. Es gibt in Polen neben der Unit vielleicht noch vier bis fünf gute Gruppen, darunter die bei uns sehr populäre Namyslawski-Group oder Wroblewskis Mainstream, die aber hauptsächlich Standards spielt. Und noch zwei bis drei gute Gruppen des traditionellen Jazz. Vom Jazz zu leben ist für die Musiker in Polen keine große Schwierigkeit, da sie in Studios spielen und Filmmusiken machen können, was heute viele bei uns machen. Und dazu kommen noch Konzerte in Clubs, Theatern und hauptsächlich in Philharmonien, deren Säle meist ca. 600 Personen fassen. Nur die Musiker haben es schwerer, die ausschließlich free und ohne Noten spielen. Sie sind meist ausgezeichnete Interpreten, be-

kommen aber kaum Jobs in den Studios und in den Orchestern."

"Wer organisiert die Konzerte in Polen?"

"Das macht ausschließlich die Polish Jazz Society, die auf einem recht guten Weg ist. Neben ihrem Engagement für den Jazz arbeitet sie auch für populäre polnische Pop- und Rockbands, aus deren Konzerteinnahmen sie einen großen Teil wieder in den Jazz investiert. Z. B. unterstützen sie einen neuen Warschauer Jazzclub, der in drei Monaten ein hohes Defizit machte, da er die Kosten für Miete und Musikergagen nicht aufbringen konnte."

"Wie werden Jazzmusiker in Polen bezahlt?"

"In Polen hat das Kultusministerium ein Kategoriensystem eingerichtet, das die Bezahlung der Musiker festgelegt hat. Czeslaw, Adam und ich liegen z. B. mit vielleicht noch fünf bis sechs anderen Musikern in der besten Jazz-Kategorie. Komisch dabei ist, daß es für die Rockmusik nur eine Kategorie gibt; und da die Musiker dieses Bereichs nicht als 'wirkliche', sondern nur als populäre Künstler angesehen werden, kommt es vor, daß einige nach einer recht schlechten Kategorie bezahlt werden."

"Und welche Produktionsbedingungen gelten für Jazz-Schallplatten?"

"Da sämtliche Organisationen in Polen staatlich sind, beschränkt sich die gesamte Schallplattenproduktion auf ein Label. Muza Polskie Nagrania produziert sämtliche Platten in Polen, darunter eine umfangreiche Jazzserie, die bereits sehr lange läuft. Produktionen aus dem Westen sind bei uns im Handel allerdings nicht erhältlich."

"Gab es jemals das Problem, daß den polnischen Musikern, die ja von staatlichen Organisationen bezahlt werden, gesagt wurde, was und wie sie spielen sollten?"

"Nein. Wir wurden niemals aufgefordert, uns in einer bestimmten Art und Weise zu verhalten. Aber vor -etwa fünf bis sechs Jahren gab es einmal eine solche Situation in Polen, und das war im Effekt sehr gut für den Jazz. Die Musiker wurden seinerzeit aufgefordert, ihre langen Haare abzuschneiden, und mit korrektem Aussehen auf die Bühne zu gehen. Da das auch für Rockmusiker galt, verloren die plötzlich ihre ganze Ausstrahlung und Faszination auf ihr Publikum. Wir kümmerten uns nicht um solche Sachen, denn wir fühlten uns frei. Später zeigte sich, daß es so am besten für uns war, denn das Publikum kam wieder zum Jazz zurück, weil es unseren freien und ehrlichen Stil mehr mochte."

Burkhardt Scheffler

Bebop - nicht als Museumsstück: Johnny Griffin

Mit Gastspielen authentischer Vertreter verschiedener Stile hofft der Jazz-Club Karlsruhe im Apfelkeller, Kronenstraße 5, in Zukunft häufig Attraktionen für viele Musikfreunde auch im weiteren Umkreis der Stadt bieten zu können. Der schwarze Hardbop-Tenorist Johnny Griffin bot einen der ersten Höhepunkte in dieser Reihe. Bis um 1 Uhr nachts hielt er ein konzentriert zuhörendes, begeistertes Publikum — der Club war bis dahin vollbesetzt — in Spannung. Zwar ist Griffin bei uns hinreichend bekannt geworden, war auch in zahlreichen Städten zu hören, doch kein kurzes Star-Gastspiel kann einen ganzen Jazz-Abend in einem kleinen Lokal ersetzen. Vor allem nicht im Falle eines so vitalen und kreativen Instrumentalisten.

Was vor 15 Jahren galt, das gilt auch heute noch: Es gibt keinen besseren Techniker des Saxophons als Johnny Griffin — sein Spiel berührt ständig die Grenzen des Spielbaren. Über Themen wie „All The Things You Are“ oder „The Man I Love“ in schnellen Tempi und Balladen wie „Body And Soul“ improvisierte er — von der Rhythmusgruppe unterstützt oder unbegleitet — über 20minütige Soli, die natürlich voll von seinen immer wiederkehrenden Phrasen und Wendungen (allerdings in ihrer Raffinesse unvergleichlich) steckten, in denen aber ständig neu die Inspiration des Moments aufleuchtete. Sicher musiziert Griffin konsequent in einem Stil, dem Bebop, aber er führt ihn nicht als Museumsstück vor, seine Kreativität als Improvisator ist ungebrochen. Diesen Umstand verdankt er wohl seinem lebhaften Temperament und seiner Spielfreude. Zudem verfügt Griffin über eine Professionalität, die es ihm erlaubt, auch schwächere Phasen zu überspielen. Von seinen (bevorzugten) rasenden Tempi vermag er augenblicklich auf ganz verhaltene Balladen überzugehen, deren Gefühl nicht geheuchelt sein kann.

Für mich waren Griffins Version des irischen Lieds „Black Is The Colour Of My True Love's Hair“ und seine eigene Ballade „Soft And Furry“ — letztere im Satz mit dem gestrichenen Baß von Peter Frei — die beeindruckendsten Stücke des Abends. Bei beiden demonstrierte Griffin in mittlerem Tempo, wie man gleichzeitig ge-

dämpft, zurückhaltend und doch mit ungeheurer Spannung und Energie musizieren kann. Überhaupt ist der Tenorsaxophonist ein Meister der Dynamik. Die Begleitung durch das Jazz-Live-Trio mit Klaus König, Piano, Peter Frei, Baß, und Peter Schmidlin, Schlagzeug, war mehr als adäquat, war inspirierend, vor allem Peter Schmidlin hat sich hervorragend auf Griffin eingestellt. Allerdings konnte das Trio an diesem Abend eben doch kaum mehr als eine angepaßte Begleitung liefern. Das eigenständigste Talent scheint indessen der Bassist Peter Frei zu sein, der erst gegen Ende des Auftritts eine Reihe überzeugender Chorüsse spielte. Gern hätte ich die drei Musiker aus der Schweiz in einem Auftritt ohne den Tenorsaxophonisten gehört, während ich Griffin noch lieber mit einigen seiner Wegbegleiter von früher genossen hätte. Übrigens hat er selbst wieder ein Sextett mit amerikanischen Kollegen gegründet.

Zusätzliche Lebendigkeit und Jam-Atmosphäre kam im Karlsruher Apfelkeller auf, als Pony Poindexter (mit dem unverwundlichen Jimmy Wright im Schlepptau) als Besucher auftauchte und sein Altsaxophon auspackte. Mit mehreren Blues-Titeln wie „Blue Monk“ brachten die Saxophonisten das Publikum in Hochstimmung. „Little Giant“ Johnny Griffin — professioneller Unterhalter, der er ist — dürfte jedoch etwas geflunkert haben, als er ansagte: „It's like the South Side of Chicago!“ Er weiß es besser; denn kaum ein amerikanischer Musiker hat sich so gut in Europa akklimatisiert wie er.

Günter Buhles

Frankfurter Jazzwoche

Die diesjährige Frankfurter Jazzwoche, in Organisation und musikalisch-stilistischem Programm die zweite dieser Art seit Ende 1974, als der damals neu gegründete „Verein zur Förderung des modernen Jazz“ die Initiative ergriff zur Darstellung des Frankfurter Jazz-Profils und das Kulturdezernat Hilmar Hofmanns sich damals wie heute zur Subventionierung verstand, bot in insgesamt 6 Konzerten im Stadel (2 Stunden lang) und im Jazzkeller (jeweils 4 Stunden lang) die musikalische Raffung von modernem Jazz, wie er in Frankfurt gespielt wird — und nicht nur hier. Gleichzeitig hatte man bei Gelegen-

sicht über die Leistungen der international renommierten Frankfurter Spitzenjazzler die vorzügliche Chance, diesen musikalisch-kommunalen Block einmal distanzierter vom normalen Jazz-Betrieb zu sehen. Fast alle beteiligten Musiker gehören zum jähre- bis jahrzehntealten Künstlerstamm des Jazzkellers, in dem einige Meter unter der Kulturerde der Innenstadt in dichter, manchmal auch noch subversiv flackernder Kneipenatmosphäre fünf der Konzerte stattfanden. Gleichwohl ist das, was im Jazzkeller passiert, nicht identisch mit dem „normalen“ Frankfurter Jazz-Betrieb.

Der jüngste Musiker der Woche, der Bassist Hans Peter Ströer aus der neuen Mild-Maniac-Formation Volker Kriegeis, ist Jahrgang 1957; der älteste Musiker, Emil Mangelsdorff, ist Jahrgang 1925. Natürlich hatten die einzelnen Gruppen an den verschiedenen Abenden jeweils verschiedene Idiome herausgebildet, ob nun das Emil-Mangelsdorff-Quartett oder Voices oder die Charlie-Parker-Memorial-Jam-Session u. a. mit Albert Mangelsdorff. Doch rekrutierten sich die Combos auch zuweilen aufgrund eines Besetzungsskarsells. Das hatte Vorteile, hatte auch Nachteile.

Die Gruppendynamik, in Formationen des neueren und des Free-Jazz eine viel wesentlichere Kategorie des musikalisch-improvisatorischen Prozesses als im älteren Jazz mit Thema-Chorus-Struktur, hat nicht in jedem Falle von der solistischen Potenz der einzelnen Musiker profitiert. Und andererseits war ein einziger Musiker für drei verschiedene Gruppen soundbildend: Günter Kronberg, Alt-, und Baritonsaxophon, war am 15. 2. abends im Jazzkeller bei Voices beteiligt, am 19. beim Charlie-Parker-Memorial und am 21. beim Günter-Kronberg-Quartett mit Rainer Brüninghaus, Piano.

Die Stadel-Matinee mit Volker Kriegeis Mild-Maniac-Gruppe — Evert Fraterman, Schlagzeug, Hans Peter Ströer, Baß, Rainer Brüninghaus, Elektro-Piano, und als Gast Albert Mangelsdorff, Posaune. — hatte in dem sonst sakrosankt abgedunkelten Renaissance-Saal (ein Museumswärter: „Hier laufen sie rum...“) den Charakter eines Jazz-Rock-Kammerkonzertes. Die wie immer bei Volker Kriegeis sehr dicht gefügten harmonischen und rhythmischen Abläufe, wpran Brüninghaus mit enormen Farbnuancierungen im Akkordspiel und phantasievollen, spätromantisch fixierten Improvisationslinien großen Anteil hatte, wurden im zweiten Teil durch die federnde Intensität der Posaune Mangelsdorffs auf die Schlüssigkeit

eines durchkomponierten klassischen Instrumentalkonzerts sozusagen hinbewegt. Das kann nur Metapher sein, denn es war Jazz, hatte den drive wie gewöhnlich und wurde improvisiert.

Sonntagabend: Voices im Jazzkeller mit Heinz Sauer, Alt- und Tenorsaxophon, Günter Kronberg, Alt- und Baritonsaxophon, Bob Degen, Klavier, Günter Lenz, Baß, Ralf Hübner, Schlagzeug. Mit einem Fuß noch im Spät-Bop-Zeitalter, mit c'len Wassern jedoch der Free-Jazz-Praxis gewachsen und geübt im witzig-vitalen Aufdröseln aller überkommenen Quintett-Klischees, zeigte sich die Gruppe als mittlerweile gereiftes, nicht eingeschlafertes Ensemble, das nicht zuletzt deshalb zu einiger Geschlossenheit kommen konnte, weil es seit seiner Gründung 1974 immer hart an den eigenen Kompositionen entlangarbeitete, die mittlerweile zu so etwas wie Klassikern geworden sind: „Unanswered Questions“, „Spontaneous Addition“, „Nachwort“, „Trouble with Mutation“, um nur einige zu nennen.

Emil Mangelsdorffs Quartett am zweiten Abend mit Jochen Flinner, Piano, Gerhard Bitter, Baß, Manfred Weiß, Schlagzeug, zehrt nach wie vor von der feingliedrigen West-Coast-Phrasierung des Mangelsdorffschen Altsaxophons, dessen weitgespanntes Melos sich gegenüber der Rhythmusgruppe oft verselbständigt. Warum Emil Mangelsdorff nicht Free-Jazz-Musiker wurde, erfährt man spätestens, wenn er Flöte spielt. Die Logik seiner musikalischen Intimität verträgt nicht die Maßlosigkeit offener Horizonte.

Daß er aber gleichwohl „hinlangen“ kann, wurde am nächsten Abend „In memoriam Charlie Parker“ klar. Er, Bruder Albert Mangelsdorff, Günter Kronberg, in der Rhythmusgruppe Rolf Lüttgens, Piano, Günter Hermkes, Elektro-Baß, und Peter Baumeister, Schlagzeug, feierten den nach Louis Armstrong und vor John Coltrane maßgeblichen Jazz-Musiker Charlie Parker auf ihre Weise. Sie intonierten in einer pjndum gelungenen Jam Session ausnahmslos die alten Stücke aus der Hochzeit des Be-Bop, die sie solistisch nicht historisierten, das hieß für die führenden Jazzer vom Schlage eines Albert Mangelsdorff etwa, schon jenseits vom Cool-Jazz und schon fast jenseits vom Free, sich selbst verleugnen. Dieser Abend offenbarte die auch bei Avantgarde-Musikern immer präsente Jazz-Geschichte. Und was hätte man von einem Emil Parker, Albert Jay Johnson, Günter Chaloff, Bud Lüttgens? Bei Gustl Mayers, Tenorsaxophon, Mainstreamband mit Dieter von Göt-

ze, Elektro-Baß, Fritz Hartschuh, Vibraphon, konnte man bei schönem, flüssigem Spiel gelockert von der Wochenanspannung aufatmen, während das letzte Konzert mit dem Voices-Rumpf noch einmal Rainer Brüninghaus am Piano als highlight aufleuchten ließ, Heinz Sauer und Günter Kronberg sehr abgetrocknete, vitale Soli boten, und das sprichwörtlich komponierende Schlagzeugspiel Ralf Hübners fast zu einer Epiphanie des Schlagzeugs wurde.

Bleibt: Eine Honorar- und Subventionsbilanzierung der Frankfurter Jazzwoche würde ein kritisches Licht auf die problematische Infrastruktur des Jazzkellers werfen.

Wilhelm E. Liefland

Oscar Kleins Bluesmen präsentieren History of Jazz

Ein ideales Gespann macht auf der deutschen Jazz-Szene von sich reden: der bekannte Schweizer Trompeter und Gitarrist Oscar Klein, der mit dem erfahrenen Pianisten, Sänger und Komponisten Günter Boas ein Quintett zusammengestellt hat. Die Gruppe besteht in dieser Besetzung seit Mai 1974, da aber alle Mitglieder nur aus Lust und Liebe Musik machen und in ihren anderen Berufen sehr eingespannt sind, kommt die Formation nur hin und wieder zusammen. In Roland Blume, Altsaxophon und Klarinette, Henner Kahlert, Elektro-Baß und Gitarre, und Klaus Dieter Siegmund, Schlagzeug, haben Klein und Boas drei talentierte, junge Partner gefunden.

Oscar Klein eröffnete das Programm mit einer History of Jazz. Dabei stellte er dem Publikum die Musik der wichtigsten Blues- und Ragtime-Gitarri- sten vor. Zusammen mit Günter Boas folgte dann im Duett Jelly Roll Morton¹ „2.19 Blues“. Hier zeigte sich Boas als Pianist und Shouter von Format. Die Funktion des Schlagzeugs in der Jazzmusik demonstrierte Klaus Dieter Siegmund in Quartettbesetzung mit dem „Revolutionary Blues“. Schließlich spielte das ganze Ensemble Ellingtons bekanntes „Things ain't what they used to be“ mit solistischen Alleingängen von Osc Klein, Trompete, und Henner Kahlert, Baß. Als Gitarrist verstand es Oscar Klein häufig, mit der Rhythmusgruppe den Sound der legendären Basie Rhythm Section zu imitieren, während Günter Boas

nach echter Basie-Manier swingte. Eine Kostprobe seines pianistischen Könnens gab Boas auch in „Honeysuckle rose“.

Im zweiten Set brachte die Band wieder eine vielseitige Themenauswahl. So wurden neben „Blue Monk“, „The flat foot floogie“ auch etwa „I can't give you anything but love baby“ zu Gehör gebracht. Wie man die Spannung bei einem Konzert weiter steigert, das machte danach Henner Kahlert deutlich. Er spielte als Solist auf einer Konzertgitarre spanische und venezuelische Folklore, aber auch Musik von Johann Sebastian Bach. Mit der abschließenden John Lewis Komposition „Django“ war die Verbindung zum Jazz wieder hergestellt. Dafür erhielt der talentierte Musiker stürmischen Beifall.

Im weiteren Verlauf dieses großartigen Jazzabends im „Bunker Ulmenwall“ in Bielefeld interpretierten Oscar Kleins Bluesmen viele herrliche Jazz Standards, von denen besonders „The jeep is jumpin'“, „It don't mean a thing“ und „Night train“ mit eindrucksvollen Trompetensoli von Klein, wie auch ein Duett zusammen mit Boas und seinem vorzüglichen Stride-Piano in „Please don't talk about me“ zu erwähnen sind. Mit „When it's sleepy time down South“ sollte das Konzert ausklingen, aber das jazzverständige Publikum applaudierte dermaßen begeistert, daß zwei weitere Zugaben nötig waren. Oscar Klein und Günter Boas — zwei Namen, die lebendigen Jazz garantieren!

Friedrich Hachenberg

Robert Patterson Singers unterwegs

Ein Gospel- und Soulpurist, einer von der engagierten Sorte, den die einst so realistisch politisierten Songs der vier schwarzen Sängerinnen um den Pianisten Patterson hoffnungsvoll gestimmt hatten, dieser Gospelfreund könnte nach diesem Freiburger Konzert durchaus versuchen, der Sache wohlwollend immer noch Gutes abzugewinnen. Zum Beispiel, daß die Patterson Singers ihre rockende Herausforderung an diesem Abend zwar nicht hören ließen, dafür aber doch ganz guten Rhythmus drauf hatten. Daß sie als moderne Gospelgruppe sich nicht schier bewußtlos dem alten Spiritual hingeben, dessen Vollstreckung eigener Erlösungswünsche distanziert betrachten und trotzdem einige — sehr ausdrucksvoll gesungene Spirituals wie „Swing low, sweet

chariot" — im Repertoire haben. Und schließlich, die Patterson Singers haben sich nicht dem Druck der Soul-Manager aus Philadelphia gebeugt, hatten sich fern von jenem „Philly Sound“, jener diskothekengefälligen, mit netten Saxophönchen verschnörkelten Kommerzausgabe des Soul, der künstlich gebleichten, aber wirkungsvollen schwarzen Unterhaltungsmusik, in der eine schwarze Party-Bourgeoisie schick mit dem Getto-Jargon jongliert und dabei wie fettgewordene Bettler wirkt.

Nein, in dieses Lager gehören die Patterson Singers (noch?) nicht. Wenn man von dieser Spitzengruppe aber mehr als Unterhaltung, geläufige Rhythmik und Show erwartet hat, muß man enttäuscht sein. Denn allzu oft gerieten die Songs durch absichtsvolle Guttural-Gags und dadaistisches Silbengerangel von Barbara White zu oberflächlichen Shownummern. Nur allzu oft wurde ein Klatschkontakt mit dem Publikum angestiftet, der keine rhythmischen Begleit- und Befreiungsfunktionen mehr hatte, sondern Bierzelt-Hopsasa produzieren sollte.

- Und fast immer rollte das letzte Drittel eines Songs „Da capo“ ab, eine stereotype Wiederholung, musikalisch kaum variiert, gestisch eingeschliffen bis auf I-Tüpfelchen.

Gewiß, Broadwayflimmer und Philly Sound waren es nicht, was die Patterson Singers da boten, aber wo Show und Gag versagten, obsiegte zu offenkundig die graue Normierung eines Soul von der Stange mit einer glattgebügelten Stimmigkeit, die etwas trübe stimmte. Vielleicht aber hatten die „Happy Day“-Damen einfach nur keinen besonders glücklichen Tag.

Klaus Robert Bachmann

Lauter Jubel für leise Töne: Chet Baker

Der Hamburger Jazzlader „Onkel Po“, der über 35 Sitz- und 45 Stehplätze verfügt, brach beim Gastspiel von Chet Baker fast auseinander: rund 200 Leute wollten hinein und kamen hinein. So stand man dann, Bier- oder Colaglas schützend unter die Achselhöhle geklemmt und die Zigarette diskret in fremden Manteltaschen ausdrückend, um dem neuen Chet Baker Quartett zu lauschen.

Das Vierergespann, überraschenderweise ohne Schlagzeug, bestand aus Chet (nur Trompete, kein Flügelhorn), Harald Danko (Klavier, will sagen: Steinway-Flügel), dem guten alten

Freund aus Belgien, Jaques Pelzer (ausschließlich Flöte), und Dave Shapiro am Baß (Holz). Es wurde einer der eindrucksvollsten Abende, die je bei „Onkel Po“ stattfanden.

Der Meister selbst kam infolge Flugzeugverspätung eine Stunde nach Beginn, wurde dann aber schon beim Erscheinen frenetisch begrüßt, setzte sich mit Jaques Pelzer auf ein Stühlchen und spielte dann bereits im ersten Set all die schönen Stücke, die man von seiner Zeit mit Mulligan so gut im Ohr hat. Ab und zu sang er sich auch eins, was bei weiblichen Fans verschiedentlich Luftsprünge auslöste.

Der Chet Baker der 76er-Jahre ist nicht nur vom äußeren Habitus her gereift, seine Musik ist jetzt gleichermaßen abgeklärt, zur Ruhe gekommen, in sich vollendet. Weiblich-lyrische Passagen wechseln mit klaren, fast pastoralen (laut Duden: hirtentümlichen, idyllischen) Aussagen, es ist die Sprache von Chet Bakers Leben, die sich da vermittelt.

In einer Zeit der gigantischen Lärm-entfaltung auf den meisten Bühnen ist ein solcher kammermusikalischer Jazzabend doppelt hoch zu bewerten. Da spielen vier großartige Musiker durchsichtig und klar, mit Ton für Ton singbaren Improvisationen, gleichwohl so taufisch und modern, daß man aus dem Staunen nicht herauskommt. Und wer vermag sonst, bitteschön, so zu swingen, ohne ein Schlagzeug im Rücken? Da war nirgends die kleinste Lücke, nicht einmal bei superschnellen Stücken.

Jaques Pelzer, nach Gutsherrenart ein Bein angewinkelt auf dem Knie, spielte verhalten, schwebend leicht, auf jeden Ton und jede Andeutung von Chet eingehend.

Überraschend der junge Pianist Harold Danko: hier tut sich ein neues Talent auf. In zwei langen, bestechenden Soli an diesem Abend zeigte er, daß es noch völlig neue Improvisations-Auffassungen gibt. Sein Letztes gab auch Bassist Dave Shapiro, der einen sauberen Ton mit präzisiertem Rhythmus und wacher Aufmerksamkeit verband. Chets Gesang, in der Jazzgeschichte unterschiedlich bewertet, beeindruckt in jedem Falle, denn für das unnachahmliche Timbre gibt es keine Parallele. Hier sang er wieder „All the things you are“ und „But not for me“, und des Jubels war kein Ende.

Gegen 1.30 Uhr wurde die Luft im Club so dick (bzw. sie verflüchtigte sich gänzlich), daß jemand ohnmächtig hinausgetragen wurde. Es war ein unbeirrbarer Fan: nach 10 Minuten war er wieder da und stürzte sich erneut ins Gedränge.

Klaus Berger

Im Fernen Osten erfolgreich: Stuttgarter Dixieland All Stars

Vom 24. Dezember 1975 bis zum 11. Januar dieses Jahres waren die Stuttgarter Dixieland All Stars auf einer Fernost-Tournee, die der Bietigheimer Fabrikant, Stadtrat und Jazzfreund Eberhard Bezner auf seinen zahlreichen Reisen im Kontakt mit der Holiday Inn Hotelkette vorbereitet hatte. Die Organisation übernahm der Stuttgarter Schlagzeuger Slick Salzer, der die Tournee als Reiseleiter und Ansager mitmachte. Den Transport der achtköpfigen Band übernahm bei einer Gesamtstrecke von ca. 30 000 Kilometern die Fluggesellschaft Singapore Airlines. Die Band trat bei Gala-Abenden der Holiday Inn Hotels in Hongkong, Singapur und Kuala Lumpur (Malaysien) sowie bei Matinee-Veranstaltungen im Hotel, auf dem größten Platz in Hongkong, bei einer Fernsehsendung und einem Rundfunkinterview auf. Zu den besonderen Höhepunkten der Reise gehörte der Silvester-Gala-Abend im Ballroom des Holiday Inn Hotels in Hongkong, der fast 2000 Menschen Platz bietet und seit Wochen ausverkauft war. Der Beifall war so anhaltend, daß die Band Zugabe auf Zugabe spielen mußte. Unvergesslich auch eine Overnight Session in Hongkong, die von Mitternacht bis 6 Uhr morgens dauerte. Dabei jamten Jazzmusiker aus England, Australien, von den Philippinen, die alle in Hongkong leben und dort allabendlich im einzigen Jazzlokal der Stadt auftreten, mit den Stuttgarter All Stars. Auch ein Empfang beim deutschen Botschafter in Malaysien im Anschluß an ein Gala Diner Konzert blieb in guter Erinnerung.

Die 15 Konzerte waren alle durchweg gut besucht, wobei sich das Publikum vor allem aus eingewanderten Europäern, Amerikanern und Australiern zusammensetzte. Es gab aber auch viele einheimische Chinesen, Malaien und Inder, die sich für die Konzerte interessierten und das bunte Bild der Zuhörer noch belebten. Presse, Fernsehen und Rundfunk hatten gut mitgezogen und die Veranstaltungen groß angekündigt. Ein voller Erfolg also für die Stuttgarter Band, die dem Wunsch der Veranstalter, im nächsten Jahr wieder zu kommen, gerne nachkommen will. Der Pianist Hans-Jürgen Bock, genannt Specht, fuhr bereits im März erneut nach Singapur, um dort ein vierwöchiges Engagement als Solo-Pianist im Holiday Inn Hotel anzutreten,

JAZZ NEWS

1. Int. Wettbewerb für Jazzgruppen

Vom 4. bis 7. Juni veranstaltet die Jazz-Förderung Nagold e.V. den 1. Internationalen Wettbewerb für Jazzgruppen. Bewerber können sich Formationen aller Stilrichtungen, jedoch dürfen die Musiker nicht über 25 Jahre alt sein. Die Jury, die aus Hans Jürgen Bock, Herbert Joos, Frederic Rabold, Wolfram Röhrig und Joe Viera besteht, wird die teilnehmenden Gruppen nach einem Punktsystem beurteilen. Kriterien sind Zusammenspiel, Improvisation, technisches Können. Die Gruppe und der einzelne Musiker werden getrennt bewertet, es wird jedoch nicht in Stilrichtungen unterteilt. Die Siegergruppe wird eine Platte produzieren können und erhält einen Geldpreis; die besten Einzelmusiker werden mit Freiplätzen bei den deutschen Jazzkursen (Burghausen, Remscheid, Nagold) belohnt, bzw. mit Geldpreisen. Anmeldeschluß ist der 15. Mai. Interessenten wenden sich an die Jazz-Förderung Nagold e.V., Postfach 362, 7270 Nagold, Tel. 0 74 52 / 3066.

Gösta Theselius gestorben

Am 24. Januar starb der schwedische Arrangeur, Tenorsaxophonist und Pianist Gösta Theselius im Alter von 54 Jahren. Theselius gehörte zu den schwedischen Musikern, die sich schon in den 40er Jahren den neuen Entwicklungsformen des Jazz gegenüber aufgeschlossen zeigten. Er leitete eigene Big Bands und Gruppen, arbeitete auch immer wieder mit amerikanischen Solisten, die in Schweden zu Gast waren und Plattenaufnahmen machten. Die Metronome Platte „Sie — Swedish Jazz 1949—1956 Vol. 1“ gibt Aufschluß über Theselius' frühere Arbeiten mit eigener All Star Band oder als Pianist der Arne Domnerus Group oder als Tenorsaxophonist in einer schwedischen Gruppe, die „Four Tenor Brothers“ hieß.

Jazzseminare in Klaus, Nagold und Markgröningen

Der Kulturring Klaus in Oberösterreich Veranstalterin der Zeit vom 18. bis 20. Juni sein 1. Jazzseminar, bei dem Übungen in Rhythmik, Harmonik und Improvisation mit Stücken verschiedener Stilistik auf dem Programm stehen. Gedacht ist der Kurs für Musiker aller Instrumente und ebenso auch für Hörer, die mehr vom Jazz wissen wollen. Die Kursleitung liegt in den Händen von Joe Viera. Anmeldungen sind bis 10. Juni zu

richten an: Musik-Sommer Klaus, Kulturring Klaus, A-4564 Klaus an der Steyr.

Vom 19. bis 24. Juli und vom 26. bis 31. Juli führt die Jazz-Förderung Nagold e.V. zwei Jazzkurse durch, die für Anfänger und Fortgeschrittene sowie auch für Musiklehrer gedacht sind. Die Kursleitung liegt in den Händen von Wolfgang Engstfeld, der neben seinen Kollegen Uli Beckerhoff, Christoph Spendel, Sigi Busch und Heinrich Hock sowie Alexander Spath auch Instrumentalunterricht erteilt. Interessenten wenden sich bis zum 20. Juni an die Jazz-Förderung Nagold e.V., Postfach 362, 7270 Nagold, Telefon 0 74 52 / 30 66.

Nach dem guten Erfolg des ersten Seminars im Februar setzt die Interessengemeinschaft Jazz Markgröningen wie geplant die Reihe der aufeinander aufbauenden Seminare fort. Die Thematik konzentriert sich dieses Mal auf Theorie und Praxis des musikalischen Elementes Blues und auf einen intensiven Improvisationskurs. Anmeldungen sind zu richten an Ullrich Scheufele, Mörikestr. 14, 7145 Markgröningen, Telefon 0 71 45 / 8* 59.

Wieder Newcomer-Matinee beim Deutschen Jazz-Festival

Das 15. Deutsche Jazz-Festival, das vom 17. bis 19. September in Frankfurt am Main stattfindet, wird wieder eine Newcomer-Matinee enthalten. Interessierte Musiker und Bands sind aufgerufen, sich mit einem Tonband (keine 4-Spur) bei der Jazzredaktion des Hessischen Rundfunks zu bewerben. Anschrift: Postfach 3111, 6000 Frankfurt am Main 1.

Das **Creative Music Studio** begann seine Frühjahrs-Workshops und -Konzerte bereits am 29. März und wird sie bis Ende Mai weiterführen. Karl Berger, Anthony Braxton, Barry Altschul, Ed Blackwell, Howard Johnson, Leo Smith, Becky Friend, Jumma Santos, Mike Mainieri, Ing Rid u. a. werden Instrumentalunterricht sowie Anweisungen in Improvisation, Gruppenspiel, Timekeeping und Körperbeherrschung geben. Das Creative Music Studio hat seinen Sitz in Mt. Tremper, 12 Meilen nördlich von Woodstock im Staat New York. Seine Kontaktanschrift ist: Creative Music Studio, P. O. Box 671, Woodstock, N. Y. 12498, Tel. 679-9245.

z^ Interactions Inc. veranstaltet derzeit wieder Workshops, die für jedermann gebührenfrei zugänglich sind. Es unterrichten Joe Newman, Barry Harris, Billy Mitchell, Roswell Rudd,

Ted Dunbar, Jimmy Heath und David Lee. Neben dem Instrumentalunterricht gibt es auch Kurse in Musiktheorie, Harmonie, Improvisation, Combo- und Big Band Spiel. Der begabteste Teilnehmer wird mit dem „Jazz Interactions Louis Armstrong Scholarship“ ausgezeichnet, das ist ein Förderpreis, den die Non-Profit-Organisation aufgrund der finanziellen Unterstützung des New York State Council on the Arts seit 1971 regelmäßig vergeben kann. Jazz Interactions hat die Kontaktanschrift: 527 Madison Avenue, Suite 1615, New York. N. Y. 10022, Tel. 688-8257-8, USA.

Jazz-Re-issues aus dem Programm der Labels Atlantic und Warner Brothers wird die WEA im April vorlegen. Es sollen jährlich etwa 30 bis 40 Platten wiederveröffentlicht werden, die einige der wichtigsten Meilensteine der Jazzgeschichte enthalten. Unter den 20 Alben, die in diesem Monat erscheinen, sind: John Coltrane „Giant Steps“, Charles Mingus „Blues & Roots“, Ray Charles and Milt Jackson „Soul Meeting“, Woody Herman „Live At Monterey“, Shorty Rogers „West Coast Jazz“, Lennie Tristano and Lee Konitz, Bill Evans & Herbie Mann „Nirwana“, Art Blakey and Thelonious Monk „The Jazz Messengers“, Ornette Coleman „Free Jazz“ und Eric Dolphy „Compotation“. Im Herbst sollen dann auch bisher nicht erschienene Produktionen aus den Archiven von Atlantic und Warner Bros. veröffentlicht werden.

Jazz Power, unter diesem Motto führt die Deutsche Grammophon derzeit wieder eine Aktion durch, die neues Interesse am Jazz wecken soll. So hat die Hamburger Plattenfirma ihren umfangreichen Katalog auf den neuesten Stand gebracht, der Veröffentlichungen der Etiketten Pablo, Verve und ECM enthält. Unter dem Begriff „Jazz Power“ wurde auch eine Sammelplatte auf Verve veröffentlicht, die Aufnahmen von Ella Fitzgerald, über Wes Montgomery und Oscar Peterson bis zu Charlie Parker und Stan Getz bringt und die vor allem für Neulinge auf dem Jazzgebiet gedacht ist. Der neue Katalog kann beim Fachhändler bezogen werden oder direkt bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft mbH, 2000 Hamburg 36, Postfach 301240.

Treff-Music heißt eine Sseitige Broschüre, die 240 Anschriften und Telefonnummern von Auftrittsmöglichkeiten, Clubs, Jugendzentren, Kulturrringen, Volkshochschulen etc. in ganz Deutschland enthält. Treff-Music ist

zum Preis von DM 17,50 zu beziehen über Klaus Berger, Schillerstraße 42, 2000 Hamburg-Norderstedt, Tel. 0 40 / 5234781.

FMP wird im Laufe dieses Frühjahrs folgende reue Platten veröffentlichen: Ernst Ludwig Petrowsky „Auf der Elbe schwimmt ein rosa Krokodil“, Rüdiger Carl - Irene Schweizer - Louis Moholo Trio „Messer“, Steve Lacy solo und das Willem Breuker Kollektief live in Berlin.

Jazz India heißt eine Vereinigung, die es sich zum Ziel gemacht hat, den Jazz zu fördern und Kontakt mit internationalen Jazzmusikern und Interessenten aufrechtzuerhalten. Jazz India veranstaltet regelmäßig Konzerte, zu denen bisher Sadao Watanabe und Art Farmer verpflichtet wurden. Jazz India hat die Kontaktanschrift: Niranjan Jhaveri, 26 B- G. Kher Marg, Bombay 400006, Indien.

Jazz '76 ist der Titel eines Jazz Kalenders, der 24 Farbfotos von Gil Evans, Clark Terry, Sonny Rollins, Miles Davis, Cannonball Adderley, Elvin Jones, Keith Jarrett, Freddie Hubbard, Bill Evans, Paul Bley, Thelonious Monk, Dizzy Gillespie, McCoy Tyner u. a. enthält, die von Giuseppe G. Pino, Raymond Ross, Jörgen Bö und anderen Fotografen stammen. Der Kalender kann zum Preis von 8,50 Dollar incl. Versandkosten von Jazz Interactions, Inc., 527 Madison Ave, Suite 1615, New York, N. Y. 10022, USA, bezogen werden.

Dr. Kazoo's First Book of Jazz heißt eine Buchserie, die die Charles Hansen Music in New York vorlegt, und die für Jazz-Anfänger und Kinder gedacht ist. Das erste Buch, das unter dem Titel „Teaching many things through music“ erschien, enthält Anweisungen zum Musizieren und vermittelt vor allem Freude an der Musik, auch anhand von Kompositionen von Jelly-Roll Morton, George Gershwin, Scott Joplin, Duke Ellington, Oscar Peterson und Marvin Hamlisch.

Ein **Duke Ellington T-Shirt** bietet jetzt die Jazz Interaction's, Inc., 627 Madison, Avenue, Suite 1615, New York, N. Y. 10022, USA, zum Preis von 5 Dollar plus 75 Cents Versandkosten an. Der Reinerlös aus diesen T-Shirts, auf denen ein Porträt Duke Ellingtons und dessen vielzitiertes „I love you madly“ zu sehen ist, wird dem Duke Ellington Center zufließen, das seinen Sitz in der neuen St. Peter's Lutheran Church in New York hat.

Adira Swingtett nennt sich eine Familiengruppe, die aus dem Bassisten Jürgen Adrian sowie seinen Kindern, dem 16jährigen Pianisten Hans Jürgen, dem 14jährigen Schlagzeuger Peter und der 10jährigen Vibraphoni-

stin Ulrike besteht. Das Adira Swingtett hat bereits eine Single-Platte vorgelegt und gab in den letzten Jahren Konzerte, u. J.L. auch an Schulen, wo es Jazz-Demonstrations-Programme aufführte. Das Adira Swingtett hat die Kontaktanschrift: Jürgen Adrian, Kailenberg 20, 5678 Wermelskirchen, Tel. 0 21 96 / 44 43.

Aera wird im Mai erstmals im Ausland gastieren, und zwar in Holland und in Ungarn. Die jetzt in der Gegend von Würzburg beheimatete Gruppe hat einen neuen Schlagzeuger: Lucky Schmidt. Das Stück „Alois Flötending“ von der ersten Platte von Aera wird derzeit als Vorspann für die Sendung „Phono-Shop“ des Bayerischen Rundfunks verwendet. Aera machte kürzlich auch Aufnahmen für den BR, und zwar innerhalb eines Konzertes „Jazz auf Reisen“, bei dem noch Toto Blanke und Jazztrack mit von der Partie waren. Aera hat die Kontaktanschrift: 8722 Sulzheim, Nr. 29.

Chris Barber unternimmt im Mai und Juni eine große Tournee durch seine englische Heimat, bei der er unter dem Motto „Echoes of Ellington“ ein besonderes Programm bieten wird. Barber verpflichtete für diese Gastspielreise zwei Ellington-Veteranen: den Saxophonisten und Flötisten Russell Procope und den Schlagzeuger Sonny Greer, die mit dem jungen Pianisten Brooks Kerr ein Trio bilden, das mit der Barber Band reisen wird. Kerr war besonderer Schützling von Duke Ellington.

Uli Beckerhoff hat zusammen mit dem Schlagzeuger Wolfgang Ekholt eine neue Gruppe unter dem Namen Riot gegründet. Als Bassist wurde der Kölner Rainer Linke dazugehört. Im März machte Riot mit Toto Blanke eine Produktion bei Radio Bremen und gastierte¹ auch in einigen Clubs. Im April wird Pianist Rainer Brüninghaus als Gast mit der Gruppe auftreten. Riot hat die Kontaktanschrift: Ulrich Beckerhoff, Rheinstr. 10, 2800 Bremen 1, Telefon 0421/591223.

Sam Brown hat eine Jazz-Messe geschrieben, die Martin Luther King gewidmet ist und Mitte Februar in New Jersey aufgeführt wurde. Brown hatte aus diesem Anlaß zusammen mit James Spaulding ein 17-Mann-Orchester aufgestellt; außerdem wirkten bei der Jazz-Messe noch ein Chor und eine Streichergruppe mit.

Beryl Bryden wird vom 7. bis 30. Mai wieder einmal mit der Roy Pellett Jazzband auf eine Tournee durch die BRD gehen. Vom 1. bis 20. Juni wird Pellett mit seiner Jazzband ohne die gewichtige englische Sängerin in deutschen Städten gastieren. Die Kontaktanschrift der Roy Pellett Jazz-

band ist: Dr. Jazz, Jürgen Vieregge, Untertrave 1, 2400 Lübeck.

Die **Darktown Jazzband** aus Stuttgart bringt im April bei der Intercord eine neue Platte heraus, auf der sie mit einigen bekannten Gastsolisten zu hören sein wird. Es sind Jimmy McPartland, Trompete und Gesang, Dick Cary, Althorn, Oscar Klein, Trompete. Fatty George, Klarinette, und Charly Antolini, Schlagzeug.

Jimmy Forrest, der sich vor allem durch seine Komposition „Night train“ international einen Namen machte, wirkte kürzlich als Tenorsaxophonist der Count Basie Band bei einem Auftritt im Jazzclub „Bottom Line“ in New York mit. Zudem stellte der Count noch den Posaunisten Al Grey und den Schlagzeuger Butch Miles als Solisten heraus.

Rene Franc konnte vor kurzem sein 50jähriges Jubiläum als Jazzmusiker feiern. Der französische Klarinettist und Sopransaxophonist, der Musik im Geiste Sidney Bechets macht, wird im Mai wieder eine Gastspielreise durch die BRD unternehmen.

Bud Freeman schreibt gerade an seinem dritten Buch. Das zweite liegt schon vor: es erschien vor kurzem in Dublin unter dem Titel „If You Know A Better Life, Will You Tell Me“. Es kann über Dobell's Jazz Record Shop, 77 Charing Cross Road, London WC 2, England, bezogen werden.

Jesse Fuller starb am 29. Januar im Alter von 79 Jahren in Oakland, Kalifornien. Der Folkblues-Gitarrist war lange Jahre als Solist durch die USA gezogen und auch bei den Festivals in Newport und Monterey aufgetreten.

Slim Gaillard ist mit seinem happy jazz auf einer Platte zu hören, die jetzt unter dem Titel „McVouty“ bei Hep Records, 34 London Street, Edinburgh 3, Schottland, erschienen ist. Das Album wurde aus Rundfunkmitschnitten der Jahre 1945 und 1946 zusammengestellt. Hep Records haben bisher schon mehrere Platten mit Rundfunkmitschnitten vorgelegt, so von Boyd Raeburn, Sam Donahue's Navy Band und Ray McKinley. In Kürze werden auch Aufnahmen von Woody Herman und Georgie Auld veröffentlicht werden.

Vince Guaraldi starb Anfang März im Alter von 47 Jahren an einem Herzschlag. Der in San Francisco beheimatete Pianist spielte vor allem mit Cal Tjader zusammen, reiste aber auch mit Woody Herman, Sonny Criss und Bola Sete. Von sich reden machte er in den letzten Jahren durch seine Jazz Messe, die er erstmals 1965 in San Francisco aufführte.

Joe Haider hat die Plattenfirma EGO Records gegründet, deren erste Veröffentlichung bereits unter dem Titel „Reconciliation“ vorliegt. Joe Haider spielt dabei mit Ack van Rooyen, Trompete, Andy Scherrer, Saxophone, Günter Lenz, Baß, und Todd Canedy, Schlagzeug. EGO-Platten können über Joe Haider Music, Landsberger Straße 509, 8000 München 60, bezogen werden.

High Society Band nennt sich eine polnische Dixielandformation, die seit 8 Jahren besteht und im Mai erneut in der BRD gastieren wird. Die 7-Mann-Gruppe, die vor kurzem eine neue Platte unter dem Titel „Polish Jazz“ vorlegte, wird gemanagt von Günter Fajkus, Augsburgs Str. 4/8, 5000 Köln 91.

Fasia Jansen hat für den Pläne Verlag, Dortmund, eine Platte produziert, auf der ihre engagierten Lieder zu hören sind. Die in Hamburg lebende, farbige Sängerin gehört zu den wenigen, die deutsche Texte mit Bluesfeeling vortragen können. Neben verschiedenen eigenen Songs und international bekannten Liedern gestaltet Fasia auf dem neuen Album u. a. Billie Holidays „Strange fruit“ auf ihre Weise.

Teddi King gab kürzlich ein Konzert im Overseas Press Club im New Yorker Hotel Biltmore, bei dem es ausschließlich um Songs ging, die mit Mildred Bailey in Verbindung gebracht werden. Die Sängerin Teddi King wurde von einem Trio begleitet, das sich aus Don Edwards, Klavier, Victor Sproles, Baß, und Earl Williams, Schlagzeug, zusammensetzte.

Freddy Kohlman wurde vom Trevor Richards Trio zu einer Tournee eingeladen, die im Mai und Juni stattfinden wird. Der in New Orleans beheimatete Schlagzeuger machte sich in Europa durch seine Mitwirkung bei der Grand Parade du Jazz in Nizza einen guten Namen.

Mance Lipscomb, Bluessänger und Gitarrist, starb am 30. Januar im Alter von 80 Jahren in Navasota, Texas. Lipscomb, der am 9. April 1895 in Brazos County, Texas, geboren wurde, machte erst 1960 seine erste Platte für Arhoolie. In den letzten Jahren sang und spielte Lipscomb seine Blues und Folksongs bei verschiedenen Festivals in den USA und machte regelmäßige Plattenaufnahmen.

Mandala spielt jetzt in veränderter Besetzung. Zu diesem internationalen professionellen Jazz Quintett gehören derzeit der österreichische Saxophonist und Flötist Karl-Heinz Miklin, der afrikanische Flötist, Saxophonist, Percussionist und Sänger Joe Malinga, der schweizer Pianist Andre Jeanquartier, der österreichische Bassist

Ewald Oberleitner und der deutsche Schlagzeuger Brüning von Alten. Das Quintett, dessen Spektrum von südafrikanischer, 'traditioneller' Musik über Modern Jazz bis zum Free Jazz reicht, hat die Kontaktanschrift Brüning von Alten, Auwaldgasse 143 a, A-8041 Graz, Tel. 34 95 62.

Joe McPhee wird in diesem Sommer wieder in Europa gastieren. Bisher wurde der amerikanische Tenorsaxophonist zu den Festivals in Chateaufallon und Willisau eingeladen. Joe McPhee plant vom 14. August bis 4. September in Europa aufzutreten, so daß er noch für einige Gastspiele verpflichtet werden kann. Seine Kontaktanschrift ist: Ken Brunton, 94 Boulevard de La Republique, F-92210 Saint-Cloud, Tel. 6 02 41 71, Frankreich.

Passport, Klaus Doldingers Jazz-Rockgruppe mit Kristian Schultze, Wolfgang Schmid und Curt Cress, wird im Mai eine Tournee durch die USA beginnen, bei der die deutsche Formation in einigen Konzerten neben Weather Report auftreten wird. Passport hofft damit den letztjährigen Erfolg in den USA zu festigen. Im September und Oktober ist eine Brasilientournee geplant, auf der das Quartett in Rio de Janeiro auch einen 14tägigen Workshop mit brasilianischen Musikern durchführen will. Als Gastsolist wird Volker Kriege! mit Passport auf die Südamerikatournee gehen.

Die **Portena Jazz Band** aus Buenos Aires, die sich auch schon in der BRD vorstellte, gastierte vor kurzem in Uruguay, Venezuela, Columbien und Chile. Im Januar nahm sie am „Humor Y Jazz“-Festival in Mar Del Plata teil, wo sich zudem andere bekannte argentinische Bands vorstellten, so die Fenix Jazzband, die Original Jazz Band, das Hernan Oliva Quintett und die Gruppe Swing 39, die in der Art von Django Reinhardts Hot Club de France Quintett spielt. Die Portena Jazz Band musizierte zudem in dem argentinischen Badeort Villa Gessell mit dem Bandoneonspieler Astor Piazzolla zusammen.

Bernard „Pretty“ Purdie, ein vielbeschäftigter New Yorker Studio Schlagzeuger, ist kürzlich Mitglied der englischen Folk-Rock-Pop-Band „Hummingbird“ geworden.

Red Rodney hält sich derzeit in Dänemark auf und wird im April für einige Gastspiele in die BRD kommen. Der Trompeter, der einst zusammen mit Charlie Parker spielte und nach seiner langjährigen Studiotätigkeit in jüngster Zeit wieder vermehrt als Jazzsolist hervortritt, würde als musikalischer Direktor für den Film „Bird lives“ verpflichtet, der das Leben von Charlie Parker nachzeichnet*, soll.

Archie Shepp will in diesem Sommer wieder längere Zeit nach Europa kommen. Er wird sein Sextett mitbringen, in dem u. a. Charles Greenlee, Posaune, Dave Burrell, Klavier, und Beaver Harris, Schlagzeug, spielen. Bisher wurde Shepp zu den Heidelberger Jazztagen und zu einer SWF Open Air Session nach Freiburg verpflichtet. Für Anfang und Ende Juni kann Shepp noch für Gastspiele gebucht werden. Gemanagt wird die Shepp Gruppe von Gabriele Kleinschmidt, Mettenberger Str. 1, 7200 Tuttlingen-Möhringen, Telefon 0 74 62 / 15 30.

Warren Smith, Percussionist und Komponist, der sich im Jazz bereits durch zwei Platten mit seinem Composers Workshop Ensemble, sowie durch seine Mitwirkung in den Gruppen und Orchestern von Jimmy Smith, Quincy Jones, Gil Evans, Count Basie, Sam Rivers u. a. einen guten Namen gemacht hat, würde gerne als Percussionist in Europa mit Rundfunkorchestern und Jazzensembles Aufnahmen machen. Warren Smith hat die Kontaktanschrift 126 Windsor Parkway, Hempstead, New York 11550, Tel. 485-9170, USA.

Smokey Stover, Dixielandtrompeter, ist im Alter von 44 Jahren in Medford, Oregon, an einem Herzinfarkt gestorben.

Sarah Vaughan gab zusammen mit dem Buffalo Philharmonie Orchestra in der Carnegie Hall in New York ein Konzert, bei dem ausschließlich Gershwin-Melodien gesungen und gespielt wurden.

Voices unternimmt vom 1. bis 15. Juni eine Tournee durch Süddeutschland. Das Quintett setzt sich aus Günter Kronberg, Altsaxophon, Heinz Sauer, Tenorsaxophon, Bob Degen, Klavier, Jürgen Wuchner, Baß, und Ralf Hübner, Schlagzeug, zusammen. Voices kann gebucht werden über Falk Ch. Burhenne, Luftfridstr. 14, 5300 Bonn, Telefon 0 22 21 / 73 04 04.

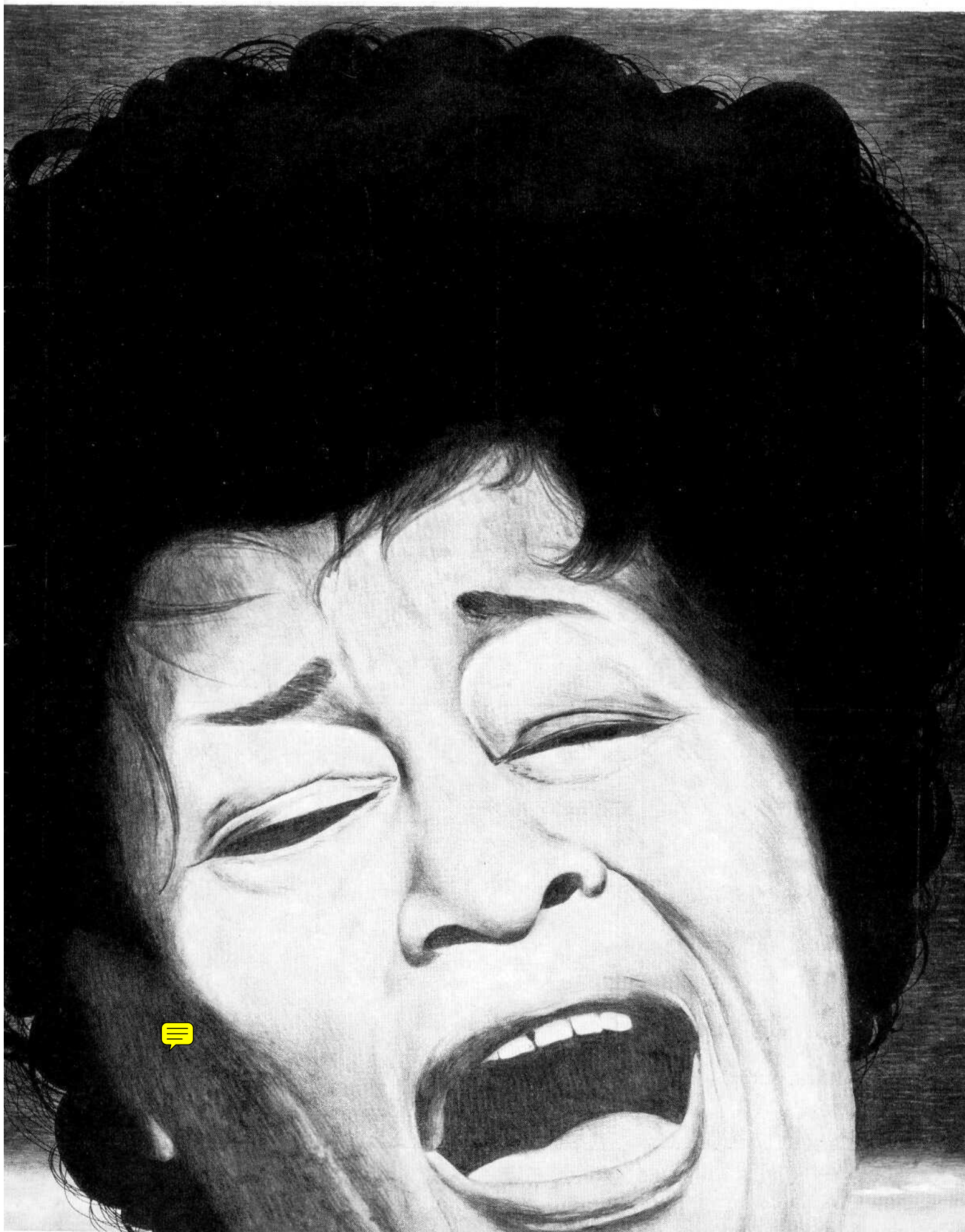
Benny Waters nahm im Januar mit dem Traditional Jazz Studio Praha in Prag eine Platte auf und ging anschließend mit dem Classic Jazz Collegium auf eine CSSR-Tournee. Im April wird der jetzt 74jährige Saxophonist und Klarinetist auch wieder einmal in der BRD zu hören sein.

Leszek Zadlo, der polnische Saxophonist, der seit einiger Zeit in München lebt, hat jetzt ein neues Quartett gegründet. Zadlo's Partner sind Joe Haider, Klavier, Elektropiano, Isla Ekkinger, Baß, und Joe Nay, Schlagzeug. Das Leszek Zadlo Quartett hat die Kontaktanschrift: Joe Haider Music, Landsberger Straße 509, 8000 München 60.

JAZZ PODIUM

E 1315 EX

Nr. 5/XXV Mai 1976 DM 3,— sfr. 3,50 öS 21,—



Profilierte Jazzsolisten im Tanzorchester

Das Orchester Erwin Lehn feiert sein 25jähriges Bestehen

Einer der wenigen Bandleader, die mit ihrem Orchester ein Vierteljahrhundert auf der Musik-Szene tätig sein konnten, ist Erwin Lehn. Vor 25 Jahren stellte er in Stuttgart für den Süddeutschen Rundfunk eine Big Band zusammen, die seither zu den besten dieser Art gehört und international einen glänzenden Ruf genießt. Daß Erwin Lehn von Beginn an bemüht war, profilierte Jazzsolisten in seine Band zu verpflichten, obwohl der Großteil ihres Aufgabengebietes nicht der Jazz sein konnte, macht deutlich, welch erheblichen künstlerischen Rang Erwin Lehn dem Jazz zuerkennt. Dementsprechend spielt der Jazz sowohl im Repertoire als auch hinsichtlich des musikalischen Maßstabs eine wesentliche Rolle. In der Jazz-Geschichte hatten die Big Bands schon immer einen beachtlichen Stellenwert, obwohl sie ihre Existenz dem Einsatz auf dem Gebiet der Tanz- und Unterhaltungsmusik verdanken. Zwar war das Kontingent an Jazz in schwarzen Dance Bands wie denen von Ellington, Henderson, Lunceford oder Webb recht hoch, doch ist auch bei ihnen das erhebliche Maß an rein kommerzieller Musik nicht zu übersehen. Immerhin rekrutierten sich diese Bands fast ausschließlich aus Jazzmusikern. Andererseits gaben weniger im Jazz verwurzelte, weiße Orchester wie die von Paul Whiteman, Jean Goldkette, Roger Wolf Kahn, Ben Bernie oder die California Ramblers einzelnen Jazzmusikern oft genug finanzielle Sicherheit. Fest steht jedoch in jedem Fall, daß schon damals gute Jazzmusiker, ob sie Bix Beiderbecke, Joe Venuti, Jack Teagarden oder Benny Goodman hießen, viel ungeliebte Sweet Music oder Noveltyies produzieren mußten, um sich damit überhaupt erst die Möglichkeit zu schaffen, auch Jazz zu spielen und die notwendige Unabhängigkeit auf diesem Gebiet zu erreichen. Einem Armstrong war es schließlich nicht anders ergangen. Insofern hat sich an der Situation überhaupt nichts geändert.

Speziell in der Bundesrepublik fanden in den verhältnismäßig vielen von

Rundfunk- und Fernsehanstalten getragenen Big Bands eine ganze Reihe von Jazzmusikern eine Existenz. Nicht zuletzt im Erwin Lehn Orchester, in dem von Horst Fischer, Werner Baumgart, Horst Jankowski, Conny Jackel, Georg Ernszt, Gerry Weinkopf, Herman Mutschier, Klaus Weiss, Peter Herbolzheimer bis zu Bernd Rabe, Joki Freund, Helmut Kirchgässner, Jörg Gebhardt deutsche Jazzmusiker kürzere oder längere Zeit, z. T. sogar ständig Arbeitsmöglichkeit erhielten. Dazu kommen ausländische Solisten wie Rolf Ericson, Charly Antolini, Don Byightol, Ack van Rooyen oder Bob Burgess. Unter den Gastsolisten waren so prominente Stars wie Miles Davis, Slide Hampton, Frank Rosolino, Tony Scott, Hans Koller, Oliver Nelson, Simeon Shterev, Stephane Grappelli, Sal Nistico, Eddie „Lockjaw“ Davis, Maynard Ferguson, Attila Zoller und Albert Mangelsdorff. Als Arrangeure konnte Erwin Lehn im Lauf der Jahre gewinnen: Don Ellis, Bill Russo, Bill Holman, Oliver Nelson, Milcho Leviev, Mladen Gutesha, Pavel Blatny, Gunter Schuller, Quincy Jones, Slide Hampton, Manfred Schoof.

In einem Gespräch sagte Erwin Lehn: „Wenn man für gute Tanzmusik sorgen will, muß man Jazzmusiker in der Band haben, denn die bringen jenes Swinggefühl mit, das dazu die Voraussetzung bildet. Die amerikanischen Big Bands geben das beste Beispiel dafür. Hinzu kommt, daß in meinem Orchester der Jazz als solcher ja eine wesentliche Rolle spielt. Der Anteil an der Gesamtproduktion — Veranstaltungen mitgerechnet — beträgt etwa ein Viertel bis ein Drittel. Natürlich liegt das Hauptgewicht zwangsläufig auf der Tanz- und Unterhaltungsmusik. Das ist der Wunsch des Senders. Der Bogen ist da sehr weit gespannt. In früheren Jahren war bei uns durch die Woche der leichten Musik der Prozentanteil an progressiver Musik sogar noch höher, weil wir da viel mehr ausprobieren konnten. Im allgemeinen habe ich immer vollstes Verständnis für meine Jazz-Ambitionen gefunden, speziell in der Zusammenarbeit mit der Abteilung

„Leichte Musik“ des Süddeutschen Rundfunks, deren Leiter Wolfram Röhrig selbst auch Jazzliebhaber ist. Insofern habe ich ganz freie Hand, wie ich das Jazz-Repertoire gestalten will.“

„Wenn sich das Repertoire der Band aber zum Großteil aus Tanz- und Unterhaltungsmusik zusammensetzt, wie stellen sich die Jazzsolisten in deiner Band dazu? Glaubst du, daß es ihnen auf längere Sicht abträglich ist, doch verhältnismäßig wenig Jazz spielen zu können?“

„Es gibt sicherlich keinen Beruf, der nur Sonnenseiten hat, aber wenn man davon ausgeht, daß die Big Band Tätigkeit für einen Musiker ein finanzielles Fundament darstellt, er zudem neben der normalen Produktion doch einen hohen Anteil an Musik spielen kann, die Freude macht, dann hat er doch schon das große Los gezogen. Da muß man schon in Kauf nehmen, daß man auch hie und da Aufnahmen macht, die einem vom persönlichen musikalischen Geschmack her nicht so zusagen.“

Man wird Erwin Lehn in diesem Punkt gewiß recht geben müssen, zumal gerade seine Jazzsolisten genügend Zeit und Gelegenheit haben, sich neben ihrer Big Band Tätigkeit her auf dem Jazzgebiet einzusetzen. Ack van Rooyen macht Produktionen mit eigenen Gruppen, kann immer wieder in kurzfristig zusammengestellten Big Bands mitwirken, ist häufig Mitglied der von Wolfgang Dauner geleiteten Radio Jazz Group Stuttgart. Joki Freund konnte seine Arbeit für das Jazzensemble des Hessischen Rundfunks weiter fortsetzen, spielt ebenfalls hin und wieder mit der Radio Jazz Group Stuttgart und wirkt auch in weiteren kleinen Jazzgruppen mit, die sich aus der Lehn-Band rekrutieren. Bernd Rabe hat erst in neuerer Zeit nicht zuletzt für Plattenaufnahmen eine Swing Five aufgestellt, zu der auch der Pianist Cherry Kirchgässner gehört, der seinerseits mit eigener Gruppe modernen Jazz präsentiert.

Mit der Big Band hat sich Erwin Lehn nicht auf eine bestimmte Jazz-Rich-



ERWIN LEHN

Foto: SDR/Hugo Jehle

tung spezialisiert und sagt: „Ich habe mich da absichtlich nicht festgelegt, denn die Musik meiner Band soll in hohem Maße von der Ideengebung der Arrangeure abhängig sein. Da ich mich in dieser Beziehung auf einen ziemlich großen Kreis von Mitarbeitern stützen kann, wirkt sich deren Handschrift zwangsläufig auf das Orchester aus. Sie gestalten das Gesicht eines Orchesters mit. Da Bernd Rabe anders schreibt als etwa Joki Freund oder Cherry Kirchgässner, wird der Klang des Orchesters ganz von selbst vielschichtig. Dazu kommen Arrangeure wie Peter Herbolzheimer oder Horst Mühlbradt, die wieder in eine andere Richtung führen. Trotzdem haben wir immer versucht, uns ein eigenes Gesicht zu schaffen und zu erhalten, ohne einseitig zu werden. Das wäre für ein Rundfunkorchester, wie wir es sind, tödlich, weil sich die Zuhörer nach kurzer Zeit an diesem Sound überhören würden. So ist meine Devise: möglichst vielschichtig arbeiten unter Berücksichtigung eines eigenen Profils.“

Trotz der Verschiedenartigkeit der Arrangements hat sich das Erwin Lehn Orchester tatsächlich ein eigenes Profil aneignen und bewahren

können. Selbst wenn Lehn — was er gerne tut — amerikanische Gastsolisten hinzuzieht, bleibt der typische Charakter der Band erhalten. Das liegt zweifellos auch daran, daß es zwischen den amerikanischen Stars und den europäischen Jazzmusikern keine so spürbaren Niveauunterschiede wie früher gibt. Lehn sagt: „Einst war es so, daß die amerikanischen Solisten aufgrund der Jazz-Tradition in ihrem Land uns Europäern einiges voraus hatten. Solisten wie Rolf Kühn oder Albert Mangelsdorff, die schon in früheren Jahren genauso gut gejazzt haben wie ihre amerikanischen Kollegen, waren doch Einzelercheinungen. Das hat sich in den letzten Jahren weitgehend geändert. Mittlerweile gehen doch schon Impulse von Europa nach Amerika.“

Wenn man indessen an den Musikanachwuchs für die Big Band denkt, dürfte die Situation doch in den USA wesentlich günstiger sein als in Europa. Nicht zuletzt in Deutschland scheint es an derartigen jungen Kräften zu fehlen, denn auch Erwin Lehn sah sich gezwungen, Big Band Jazzsolisten aus dem Ausland, nicht zuletzt aus den USA, zu holen. So den Trompeter Lee Katzman oder den Posaunisten Bob Burgess.

„In Deutschland sieht es effektiv sehr, sehr schlecht aus mit dem Big Band Nachwuchs“, stellt Erwin Lehn fest. „Speziell bei den Blechbläsern. Saxophonisten kann man hin und wieder finden. Die jungen Musiker haben bei uns einfach nicht die Möglichkeit, in kleinen Gruppen oder erweiterten Combos zu spielen, um sich auf diese Weise eine für die Big Band notwendige Routine anzueignen. Man hätte schon vor Jahren an den Hochschulen damit beginnen sollen, diese Musiksparte zu berücksichtigen, zumal hier die Nachfrage wirklich groß ist. In meinem Orchester müssen die Musiker bei Veranstaltungen das Notenmaterial, das beispielsweise der eine oder andere Gesangssolist mitbringt, vom Blatt spielen können. Das ist die Voraussetzung für unsere Arbeit. Ein Solist mag noch so gut improvisieren können, wenn er keine Routine im Notenlesen hat, kann ich ihn für die Big Band nicht gebrauchen. Es ist nämlich sehr schwer, einen begabten Musiker aufzubauen, ihm mühsam über drei oder vier Jahre hinweg innerhalb einer Band das Notenlesen wenigstens so weit beizubringen, daß er eine gewisse Ahnung hat. In der Hektik unserer ständig wachsenden

Aufgaben kann man sich eine solche Aufbauarbeit innerhalb des Orchesters kaum noch erlauben. Ein Musiker muß einfach die Voraussetzungen für eine Big Band Tätigkeit mitbringen, den noch notwendigen Feinschliff, den kann er sich dann in der Praxis aneignen."

Um selbst am Abbau dieses Dilemmas mitzuarbeiten, hat sich Erwin Lehn neben seiner zeitraubenden Tätigkeit als Orchesterleiter noch bereit erklärt, an der Musikhochschule in Stuttgart eine Big Band zu leiten und einzustudieren. Er kommentiert:

„Als man an mich die Frage herantrug, ob ich bereit sei, den Musikstudenten, die sich an der Stuttgarter Akademie aus eigener Initiative zu einer Big Band zusammengefunden haben, einiges aus meiner Erfahrung heraus zu vermitteln, habe ich zugesagt und war erstaunt, mit welcher Begeisterung, mit welchem Elan und welcher Freude sich die jungen Leute einsetzen. Es macht echt Spaß. Nur ist es ein weiter Weg, bis man zu einem guten Resultat kommt. Freilich habe ich den Vorteil, daß ich aus dem Repertoire meines Orchesters geeignete Titel auswählen kann, die nicht allzu hohe Anforderungen stellen, dem einzelnen Musiker aber so viel an Stilistik, auch an Differenziertheiten und Eigenheiten der Big Band mitgeben, daß das eine gute Schulung für ihn ist. Ich kann die Studenten also vom Repertoire her schon etwas lenken unter Berücksichtigung des Leistungsstandards des Einzelnen. Wenn ein solcher Unterricht aber zu einer festen Einrichtung werden soll, müßten auch Instrumentalisten, also Trompeter, Posaunisten oder Saxophonisten aus meinem Orchester hinzugezogen werden, die den Studenten die ganz charakteristischen Eigenheiten des Instrumentes näherbringen können. Da ich früher selbst Klarinette und Saxophon geblasen habe, auch Klavier spielte, kann ich den jungen Leuten darüber zwar schon einiges vermitteln, aber für Instrumentalisten wäre ein zusätzlicher Unterricht doch wünschenswert."

Heute ist Erwin Lehn freilich nicht mehr als Instrumentalist tätig, und bedauernd stellt er fest: „Mir fehlt einfach die Zeit, meine instrumentalen Fertigkeiten zu erhalten oder mich noch manuell zu verbessern. Ich habe so viel mit der Organisation des Orchesters zu tun, daß ich mir oft sage, daß das Musikmachen eigentlich das Leichteste ist. Meine Musiker arbeiten bei mir ja im Angestelltenverhältnis, und ich muß mich also um die Buchhaltung, Sozialabgaben, Steuern und alle Einzelwünsche kümmern. Da sie

Individualisten sind, hat jeder so seine besonderen Eigenheiten, seine besonderen Vorstellungen, und es ist oft sehr, sehr schwer, alle unter einen Hut zu bringen und zusammenzuhalten."

„Du bist ja nun schon Jahrzehnte mit der Big Band Situation vertraut, und hast genügend Erfahrungen sammeln können. Welche Möglichkeiten hatten denn früher junge Musiker, wenn sie Jazz spielen wollten?"

„Nun, wenn ich an meine Anfangszeit in Berlin zurückdenke, da gab es wer weiß wie viele Big Bands. Im Moka-Efti Erhard Bauschke, im Imperator Kurt Widmann, im Eden Oscar Joost, im Delphi Heinz Wehner, Conny Ostermann oder Georg Nettelmann und noch eine ganze Reihe anderer, so daß man von Big Band zu Big Band qualitätsmäßig aufsteigen konnte. Die Erfolge schlugen sich da auch auf dem Plattenmarkt nieder, und einige der damaligen Aufnahmen sind noch heute anerkennenswert. In der damaligen Zeit hat man auch noch weniger katalogisiert als heutzutage. Was in den USA Harry James und ähnliche Big Bands gespielt haben, war ja schon Jazz im weitesten Sinne. Jetzt pflegt man so zu differenzieren, daß die versnobten Jazzer sogar Basie als kommerzielles Tanzorchester einordnen und damit abwerten wollen. Die Grenzen sind damals nicht so eng gesteckt gewesen wie heute. Es ist ein Nachteil, wenn man die Tanzmusik auf diese Weise diffamiert. Freilich gibt es schlechte, aber doch auch sehr, sehr gute Tanzmusik. Der Jazz ist schließlich Tanzmusik gewesen. Die besten Elemente sollte man hochhalten, auf das Banale möglichst verzichten. Nun hat sich durch die Vertechnisierung eine wesentliche Veränderung ergeben. Wir haben praktisch schon in der ganzen Welt die Diskotheken, und wenn früher in den Tanzlokalen doch wenigstens noch drei oder vier Musiker beschäftigt waren, so werden dort nur noch Schallplatten gespielt. In den USA ist die Situation insofern günstiger, als doch an den High Schools manchmal zwei oder drei Big Bands existieren, aus denen hervorragende Musiker hervorgehen. Andererseits ist das Angebot an Musikern dort so groß, daß selbst die besten Schwierigkeiten haben, Arbeitsmöglichkeiten zu finden. Wenn man sich hier bei uns aber wirklich intensiv um die Probleme der Musiker kümmern würde, könnte man doch die amerikanische Art der Nachwuchsförderung auf die Bundesrepublik übertragen. Spielmöglichkeiten für den jungen Musiker sind ja bis zu einem gewissen Grad durch die Big Bands gegeben, die die Rundfunkan-

stalten ja nicht nur als Mäzene halten, sondern die sie in dieser oder ähnlicher Form notwendig brauchen, wenn sie sich auf dem Unterhaltungssektor nicht von der Öffentlichkeit zurückziehen wollen. Wenn ein Sender eine öffentliche Veranstaltung durchführt, kann er nicht einfach für ein Orchester dafür brauchbare Musiker aus aller Herren Länder kurzfristig verpflichten, denn das wäre finanziell nicht rentabel, ganz abgesehen davon, daß ein derartig zusammengewürfeltes Orchester qualitativ nicht das gleiche zu leisten vermag wie die rundfunkeigene Big Band, die organisch gewachsen ist. Darum glaube ich, daß jede Rundfunkanstalt auch auf längere Sicht hinaus über ein derartiges Tanz- oder Unterhaltungsorchester verfügen muß. Das ist eine künstlerische Verpflichtung."

„Was würdest du einem jungen Musiker, der begabt und förderungswürdig ist und in eine Big Band einsteigen will, nach der heute bestehenden Situation empfehlen?"

„Ein Musikstudium auf einer Hochschule und, wenn er damit fertig ist, eine praktische Weiterbildung in einer ordentlichen Jazz-Gruppe. Dabei ist wichtig, gute Kollegen zu finden, die ihm musikalisch noch etwas zu geben vermögen. Wenn er das Gefühl hat, nichts mehr dazulernen zu können, sollte er aussteigen und versuchen, dort unterzukommen, wo er sich musikalisch weiterentwickeln kann. Wenn er dann glaubt, die musikalische Reife dazu zu haben, sollte er sich bei einer Big Band bewerben. Freilich sind die Stellen dünn gesät, und man kann sich da nichts aussuchen, aber es gibt doch Möglichkeiten, erst einmal sein finanzielles Auskommen zu haben. Innerhalb eines gut geführten Orchesters kann er dann doch sehr, sehr viel für seinen Namen und für sein Hobby, den Jazz, tun."

„Um nun anlässlich deines Jubiläums noch einmal auf die Vergangenheit zurückzukommen: was war, bevor du den Aufbau einer Big Band beim Süddeutschen Rundfunk übernommen hast?"

„In den letzten Maitagen 1945 habe ich eine Big Band zusammengestellt und damit in einem Kneipensaal in einem ehemaligen Ufa-Kino in Berlin-Moabit Tanzmusik gemacht. Dann wechselte ich zum Kurfürstendamm in den Piccadilly Club über, wo in der Nachbarschaft Bully Buhlan am Klavier einer Combo saß, die u. a. mit dem Trompeter Macky Kaspar ziemlich jazzige Musik machte. Bully Buhlan war es dann, der mich als Pianist ins RBT-Orchester geholt hat. Ich war



Das Erwin Lehn Orchester in Ost-Berlin

da Nachfolger von Fritz Schulz-Reichel, habe nebenbei viel für die Band arrangiert und wurde zusammen mit Horst Kudritzki mit der Leitung des RBT-Orchesters betraut, nachdem Michael Jary ausgeschieden war. Ende April 1950 wurde das Orchester in Zusammenhang mit politischen Komplikationen aufgelöst. Meiner Bekanntschaft mit Werner Müller und Hans Karste ist es zu verdanken, daß der Süddeutsche Rundfunk in Stuttgart *mir* das Angebot machte, ein neues Orchester zusammenzustellen, wobei ich die verbliebenen Musiker eines bislang bestehenden Rundfunk-Tanzensembles übernehmen sollte. Ich sagte zu, und so entstand das Südfunk-Tanzorchester, in das ich damals Horst Fischer und Werner Baumgart, die beide zuvor bei Kurt Henkels in Leipzig gespielt hatten, und den Posaunisten Ferri Juza aus dem RBT-Orchester sowie den Pianisten Gerhard Wehner und den Trompeter und Geiger Eberhard Schmidt-Schultz, der noch heute mit dabei ist, gebracht habe. Am 2. April 1951 begannen dann in einem der wenigen im Krieg nicht zerstörten Säle in einem Stuttgarter Vorstadtlokal, der Krone in Untertürkheim, die ersten Proben. Ich hätte später immer wieder einmal Gelegenheit gehabt, nach Berlin zurückzugehen, so z. B. als Werner Müller vom RIAS Berlin zum WDR überwechselte

und mich telefonisch fragte, ob ich nicht am RIAS-Tanzorchester interessiert sei, und natürlich interessiert man sich immer für solche neuen Aufgaben, aber ich entschloß mich stets — und auch im Familienrat war man dafür —, in Stuttgart zu bleiben. Ich bin, glaube ich, hier voll integriert und zu einem echten Beute-Schwaben geworden."

„Was gab es nun in den 25 Jahren beim Süddeutschen Rundfunk für besondere Meilensteine hinsichtlich der Orchesterentwicklung?"

„Ein wesentlicher Abschnitt dürfte unsere erste Mitwirkung beim Frankfurter Jazz Festival gewesen sein. Damals konnten wir uns von der Besetzung und der Spieltechnik her schon ein wenig auf das Jazzgebiet wagen, und von dieser Zeit an haben wir unser Augenmerk dann auch stärker auf den Jazz gerichtet, als es in den Jahren zuvor möglich gewesen war. Bedeutung hatte auch die erste Jazzplatte bei Electrola, deren Titel 'The German Jazz Hurricane' ich freilich erst hinterher erfahren habe, denn ich wäre gewiß nicht so vermessen gewesen, mich so zu nennen. Dann gab es später noch eine Plattenproduktion unter dem Titel 'Jazz at the Television Tower' und vor anderthalb Jahren 'Color in Jazz'. Die Rundfunkproduktionen haben sich hinsichtlich des Jazz immer weiterentwickelt und ge-

steigert. Angefangen hat es mit den 'Treffpunkt Jazz'-Konzerten, dann gab es die Veranstaltungen bei der Woche der Leichten Musik, die sehr bemerkenswert waren, weil viele gute namhafte Komponisten und Arrangeure für uns geschrieben haben, und auch internationale Gastsolisten zum Orchester stießen. Es waren für die Musiker wirkliche Höhepunkte, und es hat allen Spaß gemacht, diese Musik zu spielen. Das sind so einige markante Erinnerungen."

„Und die nächsten 25 Jahre?"

„Ich werde auf jeden Fall dem Jazz stets verbunden bleiben. Wünsche bleiben freilich immer offen, das fängt bei der Besetzung der Big Band an und geht bis zum Repertoire. Ich habe mir kein bestimmtes Ziel gesetzt, habe mir aber vorgenommen, weiterhin möglichst qualitätsvoll zu arbeiten, mir die besten Musiker ins Orchester zu holen, soweit es sich finanziell ermöglichen läßt. Dadurch wird zum einen die Arbeit sehr erleichtert, und zum anderen haben auch die Kollegen mehr Spaß an der Arbeit, wenn hervorragende Musiker neben ihnen sitzen. Aufgrund dieser Konstitution kann man dann auch das Repertoire so erweitern, daß keine Grenzen mehr gesetzt werden müssen, denn zwangsläufig muß ja das Repertoire dem Stand der Qualität eines Orchesters entsprechen. Wenn

ich z. B. keinen Trompeter habe, der sehr hoch blasen kann, müssen die Arrangeure darauf Rücksicht nehmen. So ist es auch mit den Soli. Wenn auf ein gutes Trompetensolo ein Posaunenchorus folgen soll und ich weiß, ich habe keinen Posaunisten, der vom Stil oder vom Können her das Solo des Trompeters auffangen oder gar noch steigern kann, dann muß ich mir eben etwas anderes einfallen lassen. Je mehr gute Musiker ich also in der Band habe, um so leichter wird alles sein. Im übrigen liegt der musikalische Rahmen durch die Standardbesetzung meiner Band fest. Und die ist wiederum bedingt durch unsere vielerlei Aufgaben, bei denen wir — etwa bei Veranstaltungen — an ein Notenmaterial gebunden sind, das eben für eine Standardbesetzung geschrieben ist. Das sind also vier Trompeten, vier Posaunen, fünf Saxophone, Klavier, Baß und Schlagzeug. Wenn ich jetzt aus dieser Besetzung ausbrechen würde, was schon zur Diskussion stand, könnte ich bei Veranstaltungen keines der üblichen Arrangements mehr übernehmen. Alles müßte für eine Spezialbesetzung neu geschrieben werden. Diese Unkosten kann niemand tragen. Was wir aber getan haben, das ist: die Sätze wurden aufgelockert, speziell die Saxophongruppe. Alle Saxophonisten blasen auch Klarinette, zwei spielen Flöte, zusätzlich Altflöte, der Baritonsaxophonist wechselt wenn nötig zur Baßklarinette über, und natürlich gibt es häufigen Wechsel zwischen den Saxophonstimmen vom Sopran bis zum Bariton. Hinzu kommt, daß die Trompeter sich immer mehr auf das Flügelhorn spezialisieren, so daß auch da einige weitere Klagschattierungen erzielt werden. Das sind alles Dinge, die den Sound über den einer normalen Big Band hinausgehen lassen. Natürlich haben wir alle die Big Band Entwicklung in und außerhalb von Europa, speziell in den USA, mitverfolgt, und zwangsläufig vieles davon ins eigene Orchester integriert. Aber man kann nicht einfach nur übernehmen, man muß dieses Material für das eigene Orchester transponieren. Das Profil soll ja nicht verlorengehen. Selbstverständlich kommen auch die persönlichen Auffassungen dazu, und nicht alles, was neu ist, muß gut sein. Die Sätze nur auf Solisten aufzubauen, halte ich für nicht empfehlenswert, denn eine Big Band sollte schon eine gewisse Satzarbeit bringen, und je präziser sie ist, um so höher ist die Qualität einzuschätzen. Was nicht besagt, daß man auf Solisten verzichten sollte, aber das eine schließt das andere nicht aus. Ein gesunder Back-

ground kann einen Solisten enorm inspirieren und viel Atmosphäre schaffen."

„Von den deutschen Rundfunk-Big Bands hast du dich mit deinem Orchester neben dem von Kurt Edelhagen doch wohl am stärksten auf den Jazz konzentriert. Da gab es ja immer so einen gewissen Wettstreit zwischen der Lehn- und der Edelhagen-Band. Hat sich das positiv ausgewirkt?"

„Die Konkurrenz zwischen Edelhagen und mir hat sich zwangsläufig ergeben. Sie spielte sich aber nicht im persönlichen Bereich ab, denn wir kennen uns ja recht gut. Die Musiker untereinander haben jedoch immer so ein gewisses Wettspielen veranstaltet. Da hieß es: ‚Hast du die neueste Aufnahme von denen gehört? Die spielen jetzt so und so, na, da sollten wir aber nun ...‘ Glücklicherweise vollzog sich das alles im positiven Sinne; jeder hat seinen Weg verfolgt, und ich habe mich von jeher davor gehütet, in der gleichen Art zu musizieren, wie beispielsweise Edelhagen. Man könnte auch noch Max Greger nennen, aber alle anderen haben sich meiner Meinung nach doch nicht so intensiv um den Jazz gekümmert. Das liegt an der Aufgabenstellung der jeweiligen Sender."

„Was hältst du von den sonstigen Big Bands? Ich denke da besonders an die Amateurorchester."

„Natürlich können wir uns an Amateur-Big Bands nicht so sehr informieren, weil da die musikalischen Ansprüche von uns aus gesehen meist doch nicht so hoch sind; aber ich bin froh und dankbar, wenn gerade auf dem Big Band Sektor ein solches Jazz-Interesse vorhanden ist. Daß sich Leute zusammenfinden, die Geld und Freizeit opfern, nur um musizieren zu können, das ist ja doch höchst anerkennenswert."

„Welche amerikanischen Bands gefallen dir besonders gut?"

„Die von Thad Jones und Mel Lewis, aber auch die verschiedenen Herds von Woody Herman. Außerdem begeistert mich das Buddy Rich Orchester, und wenn darüber gesagt wird, das sei nur noch Perfektion, dann finde ich gerade das musikalisch großartig, denn ich weiß, wie schwer es zu erreichen ist. Es hängt mit meiner täglichen Arbeit zusammen, daß ich besonders kritisch ins Orchester hineinhöre, mich frage, was mir gut und was mir nicht so gut gefällt. Ich nehme ja nicht mehr ganz unbefangene Musik auf, weil ich darauf gedrillt bin, tagaus, tagein erkennen zu müssen, was

in meinem Orchester noch nicht perfekt ist, und was man möglichst ausmerzen sollte. So höre ich auf die Intonation, auf das Zusammenspiel, achte darauf, daß die Sätze zusammen sind, daß alles in der rechten Balance und gut ausgesteuert ist. Das technische Problem spielt ja eine ganz, ganz große Rolle. Wenn aber dann das Endprodukt so ausfällt, daß man sich damit identifizieren kann, so ist das etwas ganz Herrliches."

Erwin Lehn hat es sich in seiner 25jährigen Tätigkeit als Big Band-Leiter am Süddeutschen Rundfunk nicht leicht gemacht. Er hat gewissenhaft versucht, allen Aufgaben, die ihm gestellt wurden, gerecht zu werden, sie bestmöglich zu lösen. Dementsprechend hat er das Orchester aufgebaut, sein Repertoire ständig erweitert, seine Musiker angespornt und trotz vieler Probleme alles zusammenzuhalten verstanden. Er hat sich dabei stets für seine Band-Mitglieder eingesetzt, hat sich auch, wenn ein Wechsel unvermeidbar war, um ihre Existenz gekümmert, und nicht zuletzt den Jazzsolisten ihre individuelle Freiheit zugestanden, ihnen nach Möglichkeit Wege geebnet. Wer glaubt, daß Präzision und Perfektion, wie sie Erwin Lehn fordert, für ein Jazzorchester zweitrangig oder gar abwegig seien, vergißt, daß es sehr schwer ist, eine Anzahl ausgesprochen individueller Musiker, wie es Jazzsolisten sind, zu einer Einheit werden zu lassen, und daß gerade die Vielzahl der Aufgaben, die der Band erst ihren Bestand garantieren, der exakten Durchführung unter straffer Leitung bedürfen. Gewiß läßt sich ein Teamgeist nicht einbläuen, aber er erwächst eher aus dem gemeinsamen Ziel, alle musikalischen Aufträge bestmöglich zu erfüllen und in jedem Fall zu einwandfreien Resultaten zu gelangen, als aus einer laschen, gleichgültigen und wurstigen Haltung heraus. Erwin Lehns Rezept hat sich zweifellos als gut erwiesen, denn er hat sein Orchester nicht nur 25 Jahre halten können, sondern er hat es, und das ist entscheidend, in Zusammenarbeit mit seinen Musikern stets so beweglich gehalten, daß es sich in jeder Hinsicht bewährte und vor allem auf dem gewiß anspruchsvollen Gebiet des Jazz mit hervorragenden Leistungen aufwartete. Er und seine Band-Mitglieder haben sich verdient gemacht.

Dieter Zimmerle

Plattentipp:

Orchester Erwin Lehn: Color in Jazz, MPS/BASF2121963-1

„Conversation“ mit FRANK ROSOLINO

Viele Jazzfreunde werden bedauern, daß man heute von so manchen ehemals großen Jazzsolisten nur noch so wenig hört. Das ist der Fall z. B. auch bei Frank Rosolino. Dieser wirklich hervorragende Posaunist arbeitet heute in den USA häufig als Alleinunterhalter in Clubs, wobei er sich als glänzender Vertreter der Kleinkunst ausweist. „Viele sehen mich in meinem komödiantischen Auftritt als eine Art Clown“, sagt er lachend, „aber wohlgemerkt, in dem Moment, in dem ich die Posaune an die Lippen setze, geht es mir allein um ernsthaftes Musizieren, da versuche ich mein Bestes zu geben, meine Fähigkeiten voll auszuspielen. Spaß, Humorvolles, auch mal Närrisches produziere ich nur dann, wenn ich nicht spiele. Im übrigen sollte man aber die Musik nicht zu tierisch ernst nehmen, sonst ist man selbst nicht relaxed, nicht entspannt und gelöst. Ich halte mich bei meinen Shows — auch wenn ich bei Steve Allen im Fernsehen auftrete — an kein festes Programm, ich ziehe auch keine Routine-Show ab, vielmehr ergibt sich alles aus dem Moment heraus, jß es sich nun um musikalische Leistungen handelt oder um irgendwelche humoristischen Einlagen. Aber immer ist die Musik das Wichtige, und sie soll keinesfalls degradiert werden. Was Steve Allen selbst angeht: auch er probt niemals seine Auftritte genau ein, zumindest läßt er die Pointen aus. Denn er braucht diesen Überraschungseffekt für die eigene Crew, seine Show wird damit um so wirkungsvoller für alle Beteiligten. Auch wir haben manchmal herzhaft gelacht und nicht gewußt, wie es wohl weitergehen würde. Freilich birgt dieses spontane Gestalten auch das Risiko in sich, daß einmal der Schuß ins Leere geht. Meine Einzelshows in den Clubs ergeben sich immer aus dem Moment heraus,

je nach 'Stimmung. Wenn ich dann zum Posaunespielen übergehe, kommt das gewöhnlich sehr gut an. Ein richtiger Komödiant weiß immer schon zu Beginn seiner Show, was er in den nächsten 10 oder 20 Minuten machen wird. Er hat darin Routine, und das Programm wird einfach abgespult. Wenn ich mich dazu entscheiden würde, einige Zeit eben nur als Komödiant zu arbeiten, dann müßte ich zwangsläufig nach diesem Rezept vorgehen. Aber ich bin und bleibe Posaunist und spiele nur hin und wieder den Clown, aber das immer auf meine eigene Weise.“

Die komödiantische Ader machte sich bei Frank Rosolino schon vor Jahrzehnten bemerkbar. Offenkundig wurde sie, als er vor über 20 Jahren Mitglied des Stan Kenton Orchesters war und bei der Aufnahme von „Pennies from heaven“ nicht nur als Posaunist, sondern auch als Sänger hervortrat. Als er vom Text abwich, sang und schließlich jodelte, brachen die Kollegen in schallendes Gelächter aus, und Stan Kenton selbst war es, der Rosolino seinerseits ermutigte und den Rat gab: Mach weiter so!

Rosolino hatte mit dieser Version von „Pennies from heaven“ sehr großen Erfolg, und es kam zu einer weiteren Aufnahme auf einer Platte, die allerdings erst 20 Jahre später für Reprise / Warner Brothers gemacht wurde. Aber auch in diesem Fall will Rosolino musikalisch ernst genommen werden. „Es liegt an der Einstellung des Hörers“, so sagt er, „ob er mit wirklichem Sinn für Humor spürt, daß es mir in erster Linie um die Musik geht und daß ihr nichts von meiner Show schaden kann. Es war praktisch ein Zufall, daß ich einmal diese spontane Idee hatte, einen Gag zu bringen, und als ich bei meinen Kollegen auf Anhieb so gut ankam, da entschied ich mich, doch in dieser Richtung weiter-

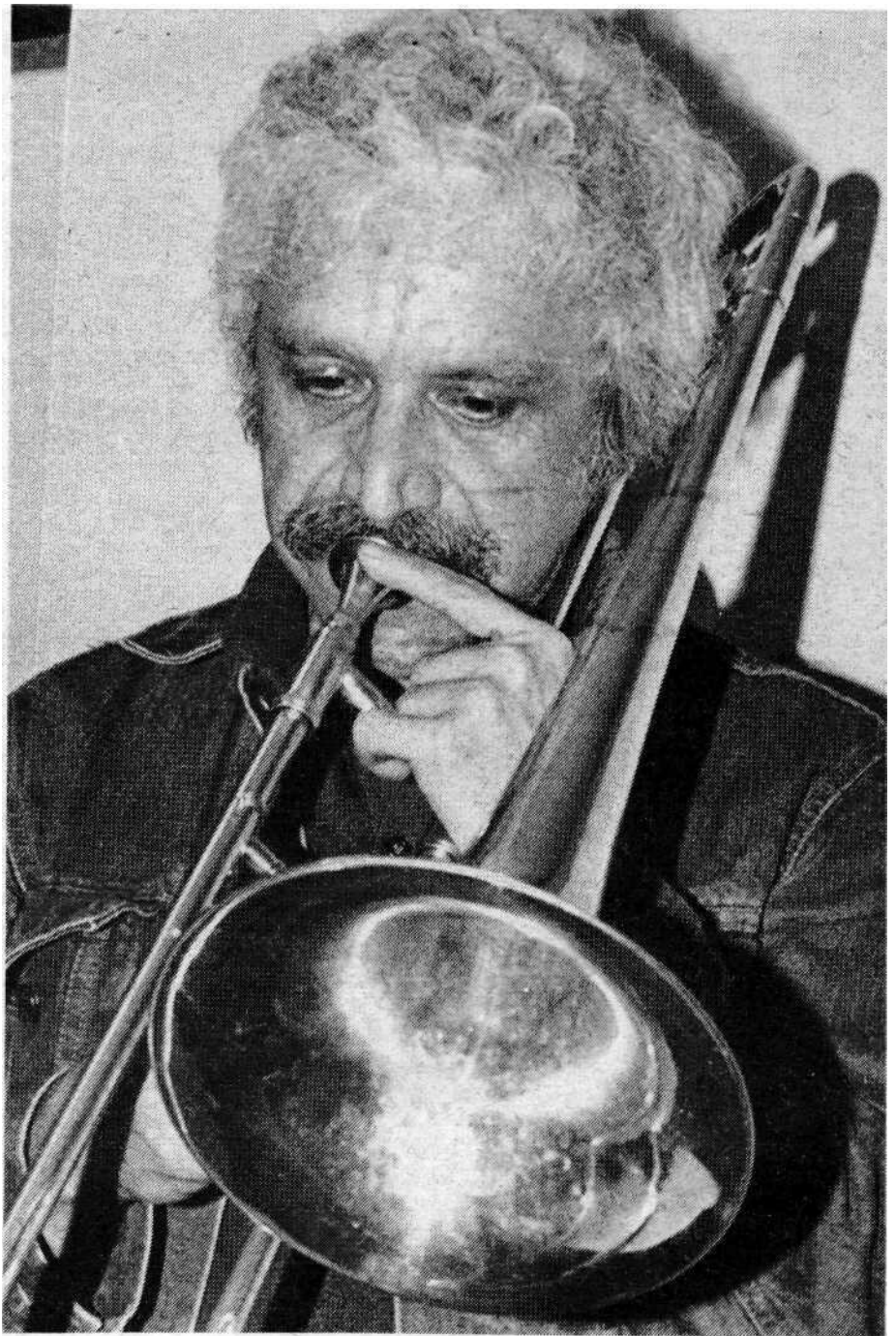
zumachen.“ Somit war also der Spaßmacher Frank Rosolino geboren, und mit diesem Sprung ins Komödiantische erschloß er eine bisher unbeachtete Seite seines künstlerischen Talents, das ihm in den letzten Jahrzehnten die Tore zum Show-Business öffnete. Je stärker er freilich auf diesem Sektor beschäftigt wurde, desto weniger hörte man von ihm auf der Jazz-Szene. Wenn er sich jedoch dann wieder im Kreis von Jazzmusikern präsentierte, zeigte sich, daß er bei seiner Tätigkeit im Show-Business nichts von seinem musikalischen Niveau und seiner technischen Reife eingebüßt hat.

Frank Rosolino ist nicht der einzige Jazzmusiker, der aufgrund anderer Aufgaben auf dem Musiksektor nur noch Randerscheinung auf der Jazz-Szene ist. Man kann sogar sagen, daß die meisten jener Jazzsolisten, die durch technisches Können und Vielseitigkeit überraschten und dann von der Jazz-Szene verschwanden, gerade wegen ihres technischen Könnens und ihrer Vielseitigkeit auf dem recht lukrativen Unterhaltungssektor für Fernsehshows und Plattenaufnahmen verpflichtet wurden und sehr gut im Geschäft sind. Auch Rosolinos Freund und ehemaliger Partner aus dem Kenton Orchester, der Trompeter Conte Candoli, gehört dazu. Er ist so eingespannt in der Johnny Carson Show, daß es für ihn schwer ist, irgendeinen anderen Job nebenher anzunehmen. So ist es Rosolino nur mit Mühe gelungen, Candoli im letzten Jahr mit nach Europa zu nehmen, und er berichtet darüber: „Ich werde jedes Jahr nach Holland zu Rundfunkaufnahmen eingeladen. Da produziere ich ein paar Jazztitel mit der Rundfunk Big Band und auch mit kleiner Gruppe. Ich versuchte, Conte Candoli zu überreden, doch einmal mit nach Europa zu fliegen. Ich beschwor ihn förmlich: ‚Du bist, solange du lebst, als Jazzmusiker bekannt. Es ist jetzt wirklich wieder einmal an der Zeit, daß du dich als solcher zu erkennen gibst, daß du mal richtig Jazz spielst; die Jazzfreunde in Europa wollen dich wieder einmal hören und sehen. Oder willst du, daß sie dich vergessen?‘ Tatsächlich kam Conte dann mit, konnte aber nur kurz bleiben, da er seinen Platz in der Big Band der Carson Show schleunigst wieder einnehmen mußte, um ihn nicht zu verlieren. Das ist verständlich, zumal die Band der Carson Show phantastisch klingt, auch verfügt sie über großartige Arrangements, und Conte bleibt nicht nur im Hintergrund, sondern ist mit dem Bandleader, dem Trompeter Doc Severinsen, oft auf dem Bildschirm zu sehen. Die Musiker der Band haben an fünf Tagen der

Woche Dienst, das ist nötig für eine solche Show, die zu den besten gehört, die das amerikanische Fernsehen anzubieten hat. Von der Idee her ist es eine Talk-Show, aber Johnny Carson lädt z. B. auch Gäste ein, die singen, so ist es praktisch eine Show, die sehr viel Abwechslung bietet."

Rosolino und Candoli arbeiteten nicht nur in Holland zusammen, sie gastierten auch gemeinsam im Münchner domicile mit Rob Pronk, Klavier, Isla Eckinger, Baß, und Todd Canedy, Schlagzeug, und konnten eine Platte aufnehmen, die jetzt bei MPS unter dem Titel „Conversation“ erschien. Eines Abends war auch Peter Herbolzheimer zu Gast und verpflichtete Rosolino spontan für seine Band, die gerade zu jener Zeit wieder einmal auf Tournee ging. Später äußerte sich Rosolino begeistert über dieses Herbolzheimer Orchester: „Es hat internationales Format, ist eine der besten Bands, die ich je gehört habe. Auch die Clarke Boland Band gefiel mir ja so gut. Es spielt heute keine Rolle mehr, in welchem Land die Musik gemacht wird, der Jazz ist längst universal. Entscheidend ist das Format der Musiker, es zählt nur gut oder schlecht. Ich hörte in letzter Zeit einige Platten von europäischen Big Bands, und ich muß sagen, sie waren durchweg phantastisch. Bei diesen Vergleichen zwischen europäischen und amerikanischen Bands möchte ich den Leuten immer klarmachen, daß es in den USA auch einige lausige Orchester gibt.“

Ehrlich begeistert war Frank Rosolino auch vom Format des Erwin Lehn Orchesters. Lehns Posaunist Bob Burgess, der früher auch Mitglied des Stan Kenton Orchesters war, hatte für seinen amerikanischen Kollegen einen kurzfristigen Besuch in Stuttgart organisiert. Dabei konnte Rosolino mit dem Lehn Orchester zwei Stücke im Studio produzieren. Wie so oft bei derartigen Stippvisiten prominenter amerikanischer Jazzsolisten standen diese Aufnahmen unter Zeitdruck, und es konnte nur verhältnismäßig kurz geprobt werden. Hinzu kam ein gewisser Leistungsdruck, über den Rosolino sagt: „Er ergibt sich im Studio immer, wenn man das gleiche Stück wieder und wieder spielen muß. Man kann sich dann einfach nicht mehr so frei und spontan ausdrücken, wie es eigentlich wünschenswert ist. Wenn man viele Faktoren gleichzeitig berücksichtigen muß, kann das musikalisch sehr hemmend wirken. Ich werde in den USA mit diesen Problemen immer wieder konfrontiert, zumal ich auch dort oft sehr kurzfristig zu einer Studio-Produktion herangezogen werde. Wenn man alles ganz perfekt machen will, ich meine die Präzision des Orchesters, die



FRANK ROSOLINO

Foto: Diether Söllner

Aufnahmetechnik und die inspirierende Atmosphäre, aus der solistische Höchstleistungen erwachsen können, dann braucht man nicht nur enorm viel Zeit, sondern auch viel Geld und nicht zuletzt Glück.“ So die Worte von Frank Rosolino, und wenn man all diese Probleme bedenkt, die bei den Aufnahmen in Stuttgart aufgetreten sind, dann muß man zugeben, daß die beiden Stücke, die bei dieser Gelegenheit produziert wurden — ein Arrangement von Herb Geller über „Old devil moon“ und eine Bearbeitung von Horst Mühlbradt über „Caravan“ — wirklich gut gelungen sind. Wie es heißt, überlegt sich Frank Rosolino gerade, ob er nicht für eine gewisse Zeit als Posaunist in Erwin Lehns Or-

chester einsteigen soll. Auch sein Kollege Carl Fontana zeigt sich anscheinend interessiert an einem solchen sicheren Rundfunk-Job in der BRD.

In letzter Zeit hat Rosolino neben seiner Tätigkeit in Fernseh- und Filmstudios auch einige Platten mit diversen Jazzgruppen aufgenommen, so mit Supersax, mit der Quincy Jones Big Band — mit beiden Formationen ging er auch auf Japan-Tournee — und mit der Gruppe des Pianisten Frank Strazzeri, in der noch der Trompeter Gary Barone und der Saxophonist Don Menza spielten. Die Arbeit mit Supersax macht Rosolino besonders viel Freude. Das Argument, das man gegen die Gruppe immer wieder vorbringt, sie spiele nur Charlie Parker

nach, wird entkräftet, wenn man Supersax einmal live erlebt. Frank Rosolino sagt dazu: „Wenn wir öffentlich auftreten, dann spielen zwar die Saxophonisten zuerst das ausharmonisierte Charlie-Parker-Solo gemeinsam, aber dann nehmen sie die Gelegenheit wahr, zu spielen, und zu improvisieren, wie und was sie wollen. Bei den Plattenaufnahmen dagegen mußten die Stücke kurz gehalten werden, und da kam praktisch komponierte Musik — also das Nachspielen der Bird-Soli — ohne freies Improvisieren heraus. Carl Fontana, Conte Candoli und ich, wir haben eigentlich die einzigen frei improvisierten Soli auf den Plattenalben blasen können. Für mich gab es bei Supersax jedenfalls immer sehr viel Freiheit. Ich saß da und konnte in meinen Soli bringen, was ich wollte.“

Durch die Zusammenarbeit mit Quincy Jones, mit dem er die Platte „Body Heat“ aufnahm, ist Rosolino nachhaltig mit dem Rock-Jazz in Berührung gekommen. „Das Album ist auf seine Art perfekt geworden“, sagt er darüber. „Es war nicht als Jazz geplant, sondern als eine Mixtur, eben mehr Rock-orientiert. Bei den Live-Auftritten mit der Quincy Jones Band wurde nicht nur diese Art der Musik gespielt, sondern auch immer ein paar durchweg jazzgerechte Stücke, Quincy Jones ist eine sehr aufgeschlossene Persönlichkeit, er weiß alles zu schätzen, was auf seine Art gut ist. Er versuchte sich bislang mit Erfolg im Jazz und im Rock. Ich selbst spiele manchmal ganz gern über einem Jazz-Rock-Rhythmus, kann aber nicht sagen, daß er mich besonders befähigen würde. Es gibt immer Dinge, die man gern macht und andere, die man weniger gern macht. Ich ziehe es natürlich vor, Jazz zu spielen. Ich bin mein ganzes Leben ein Jazz-Musiker gewesen, und vor die Wahl Rock oder Jazz gestellt, würde ich mich natürlich, ohne auch nur eine Sekunde zu zögern, für den Jazz entscheiden.“

Frank Rosolino trägt auch seinen Teil zur Förderung eines Jazz-Nachwuchses bei. Gelegentlich gibt er Clinics an amerikanischen Universitäten und Colleges, studiert deren sogenannte „stage bands“ ein, erteilt Instrumentalunterricht, erklärt den jungen Posaunisten seine eigene Spielweise. „Meist endet der Unterricht dann mit einer Diskussion“, erzählt Rosolino, „d. h., die jungen Musiker stellen alle möglichen Fragen an mich, Fragen, die nicht nur das rein Musikalische betreffen, sondern sich auch auf Einzelheiten über das Musikgeschäft, auf ihre Zukunftschancen u. a. richten. Diese Clinics sind wirklich eine wunderbare Einrichtung für Nachwuchsmusiker. Meine Generation hatte das lei-

der nicht. Stan Kenton fing an, derartige Clinics zu organisieren, und sie wurden inzwischen zu einer ganz wichtigen Bewegung in den USA. Das wichtigste dabei ist, daß der Nachwuchs direkte Berührung mit den etablierten Jazzmusikern hat, daß die Studenten Arrangements an die Hand bekommen, sogenannte ‚stock arrangements‘, in die sie sonst nie Einblick hätten und die ihnen sehr viel Zeit ersparen und enorm nützlich sind. Sie verfügen damit über frisches, zeitgemäßes Material, in dem meist schon die neuesten Entwicklungen der Musik berücksichtigt sind. Sie haben die Chance, mit Profimusikern zu arbeiten, sie aus nächster Nähe beobachten zu können und von ihnen direkt viele Erklärungen und Anleitungen zu erhalten. Damit sind sie doch für ihre spätere Berufstätigkeit als Musiker bestens vorbereitet.“

Frank Rosolino hat im Laufe der Jahre zu einer unverkennbar eigenen Spielweise gefunden, die er ständig verbessert und ausgefeilt hat. Es wäre jedoch vermessen, von ihm etwa die Einbeziehung der neuesten Posaunentechniken, wie etwa das mehrstimmige Spiel, zu erwarten. Freilich interessiert er sich für diese Praktiken: „Ich hörte bei Albert Mangelsdorff kürzlich dieses multiphone Posaunenspiel, er hat darin eine einmalige Perfektion erreicht. Doch das kommt sicher nicht über Nacht! Ich habe Albert schon 1953 in Europa kennengelernt, als ich mit Stan Kenton auf Tournee war, in der Zwischenzeit hörte ich in den USA viel von seinen Aktivitäten und sammelte auch viele seiner Aufnahmen auf Tonbändern. Er ist phantastisch, ein herrlicher Musiker, und was er kann, das können nur ganz, ganz wenige. Ich kann es nicht. Ich würde es auch erst gar nicht versuchen. Ich bin ein ganz anderer Spieler. Aber ich respektiere Albert Mangelsdorff sehr. Ich bin bekannt wegen meiner Flexibilität. Ich glaube, ich schuf in gewisser Weise meinen eigenen Stil. Ich bemerkte das natürlich nicht, es entwickelte sich ganz unmerklich eine gewisse Art des Spielens, die sich auch im Lauf der Jahre nicht veränderte. Ich hörte zwar immer wieder viele andere Musiker, die mich bestimmt beeinflusst haben, aber zu meiner ganz eigenen Art des Spielens bin ich doch ganz von selbst gekommen.“

Interessant ist die Frage, ob ein so perfekter Musiker wie Rosolino überhaupt noch übt. Er bekennt freimütig: „Manchmal, aber gewiß nicht oft. Ich bin normalerweise zu sehr mit dem Spielen beschäftigt. Aber ich möchte damit nicht sagen, daß man nicht an sich arbeiten sollte! Vor allem für Anfänger ist es unendlich wichtig zu

üben, zu üben und nochmals zu üben. Ich sollte es sicher auch tun, aber ich bekomme einfach nicht viele Inspirationen, wenn ich zu Hause vor mich hin spiele. Wenn ich mit einer Rhythmusgruppe öffentlich Musik mache, möglichst in einem intimen Rahmen, etwa in einem Club, dann ist das für mich das beste Üben, das es gibt. Da sind einfach die Voraussetzungen gegeben, die ich brauche: die geeignete Atmosphäre und die Inspiration der Partner. Da kommt es auf jeden Moment an und bedarf höchster Konzentration. Und zu der komme ich dort auch. Ich meine fast, daß jeder Job, den ich annehme, gleichbedeutend mit einem weiteren Üben ist. Man experimentiert doch beim Spielen immer wieder, versucht verschiedene Dinge auszuprobieren. Deshalb glaube ich auch nicht an die Perfektion, denn wenn alles immer fehlerfrei laufen würde, dann wäre ich ja eine Maschine. Wenn ich hie und da mal einen Fehler mache beim Spielen, was auch mal auf einer Platte erscheinen kann, macht mir das nicht viel aus. Natürlich ärgert man sich beim Anhören der Aufnahme bis zu einem gewissen Grad, aber ich tröste mich damit, daß das Feeling in der Musik in meinen Solis das wichtigste ist, und wenn das Feeling gut ist, so für mich auch die Musik. Viele Soli wurden schon zerstört, man brach sie ab, weil ein Fehler auftauchte, und sie wurden wieder und wieder gespielt und hatten dann nie mehr das Feeling und die Ausstrahlung wie das erste Solo. Es ist doch menschlich, einmal einen falschen Ton zu blasen, wir alle machen immer wieder Fehler, niemand ist perfekt. Es ist auch so, daß, wenn auf Platten immer alles ganz einwandfrei wäre, die Leute viel zu hohe Erwartungen an den Musiker stellen würden, und sie wären vielleicht enttäuscht, wenn sie den so Favorisierten zum ersten Mal live erleben würden. Denn da gibt es hie und da Unebenheiten, und dann würden diese Hörer mit Entrüstung reagieren und meinen: ‚Das ist ja gar nicht der perfekte Musiker, den wir von der Platte her kennen!‘ Ich glaube also in diesem Sinne nicht an Perfektion. Wenn man improvisiert, dann versucht man gewisse Dinge zu erreichen, und manchmal ist das Endergebnis dann eben nicht so vollkommen, wie man das gern hätte. Das muß man sich aber selbst zugestehen.“

Vor dem Älterwerden hat der enorm jugendlich wirkende Posaunist, der im August 50 Jahre alt wird, überhaupt keine Angst. Er fürchtet nicht, wie einige seiner Kollegen, um seine physischen Kräfte, noch um seinen Ansatz.

(Fortsetzung auf Seite 27)

PODIUMJAMSESSION

Thema: Jazz und Gesellschaft

Hans Kumpf hat in seinem Aufsatz „Jazz und Pädagogik“ (JP12/1975) eine Reihe von Thesen über den Zusammenhang von Jazzmusik und gesellschaftlichen Phänomenen aufgestellt, die — so bestechend sie sind — nicht unwidersprochen bleiben können. Vor allem an zwei Punkten muß die Kritik ansetzen: (1) an dem Versuch, die sozialwissenschaftliche Wirkungsforschung zu hintergehen und Wirkungen rein logisch erschließen zu wollen, und (2) an der fraglosen Übertragung von politischen Begriffen auf den musikalischen Bereich. Ich beziehe mich dabei fast ausschließlich auf die Abschnitte „Übergeordnete Lernziele“, „Moderne Lehrpläne“ und „Fazit“. Den Rest der Arbeit würde ich — mit Einschränkungen — akzeptieren.

Die zentrale These von Kumpfs Ausführungen ist die: „Der neue Jazz ist in der Lage, bei seinen Spielern und Hörern Denkprozesse anzuregen und Sensibilisierung zu bewirken, die über das rein Musikalische hinausgehen und bedeutenden Einfluß auf den menschlichen Charakter und das soziale Verhalten haben können.“ (S. 9, Sp. 3). Kumpf stellt dies als „Fazit“ hin, also als zusammenfassende Schlussfolgerung. Der vorausgehende Text rechtfertigt diese These jedoch in keiner Weise.

Setzen wir vorläufig einmal voraus, die von Kumpf angeführten Begriffe Solidarität, Emanzipation, Mündigkeit, Kommunikation, Kompetenz, Sozialisation, Kritikfähigkeit, Autonomie, Kreativität und Humanität hätten im musikalischen Bereich die gleiche Bedeutung wie im sozialen, politischen. (Diese Gleichsetzung werde ich unten noch ausführlich kritisieren.) Dann hätten Kumpfs Thesen die Form von Aussagen über Wirkungszusammenhänge, über *soziale Gesetzmäßigkeiten*, nämlich: (1) Jazz bewirkt (unter bestimmten Umständen) Bewußtseinsveränderungen; (2) diese Bewußtseinsveränderungen lassen sich verallgemeinern, also von der spezifisch musikalischen Fixierung lösen, und gewinnen allgemein handlungssteuernde Bedeutung; als Gesetzesaussage, umformuliert: spezifische Bewußtseinsänderungen bewirken (unter bestimmten Bedingungen) allgemeine Veränderungen des handlungssteuernden Bewußtseins.

Dies sind, wenngleich lax und vorwis-

senhaftlich formuliert, Behauptungen über kausale Gesetzmäßigkeiten, also *Hypothesen*. Mit ihrer Aufstellung und empirischen Überprüfung befaßt sich die Wissenschaft in allererster Linie. Diese Überprüfung anhand (empirisch) beobachtbarer Sachverhalte ist unbedingt notwendig, weil es keine andere Möglichkeit gibt, Aussagen über die Wirklichkeit zu rechtfertigen, als sie an eben jener Wirklichkeit zu prüfen. Logik oder reines Denken besagen nichts über Wahrheit oder Falschheit von Theorien. Evidenz ist mehr als trügerisch: eine Aussage kann höchst einleuchtend und trotzdem falsch sein. Ich finde z. B. die Behauptung, die Erde sei eine Scheibe, wesentlich einleuchtender als die von der Kugelgestalt. Auf eb3n diese Evidenz aber beruft sich Kumpf: anstatt Seine Behauptungen als bloße *Hypothesen* einzuführen, die erst noch systematisch überprüft werden müssen, stellt er sie als gültige *Theorien* vor, als solide Ausgangsbasis der Argumentation.

Damit ignoriert er die gesamte sozialwissenschaftliche *Wirkungsforschung*, die sich mit vergleichbaren Sachverhalten befaßt¹). Zwar verbietet sich eine unmittelbare Übertragung der dort gezeigten Ergebnisse, aber immerhin wäre aus ihnen zu lernen, (1) wie komplex die Problematik ist, (2) wie kompliziert und vielschichtig die Wirkungsmechanismen sind, (3) wie naiv schließlich die ursprünglichen, aus „reinem Denken“ abgeleiteten Denkmodelle wirken, verglichen mit denen, die sich nach nunmehr fast 30 Jahren Wirkungsforschung herauskristallisiert haben.

Fazit: (1) Kumpfs These von der Verallgemeinerbarkeit mag wahr sein — aber der Wahrheitsbeweis wäre erst noch zu erbringen, und zwar in systematischer empirischer Forschung; erst dann darf die obige These als Prämisse der Argumentation verwendet werden. (2) Die bisherige Wirkungsforschung legt die Vermutung nahe, daß Kumpfs These allenfalls mit schwerwiegenden Veränderungen, Erweiterungen und Differenzierungen gelten könnte. (Dies unbeschadet der nachfolgenden, wesentlich fundamentalen Kritik!)

„Aus der Sympathie mit dem Jazz läßt sich *Solidarität* mit andersrassischen, diskriminierten, unterprivilegierten und unterdrückten Gruppen wecken... Kollektiv-Improvisationen kön-

nen zur Einübung von *sozialem Verhalten* und *interpersonaler Kommunikation* dienen... Mit seinem auf individueller Selbstverwirklichung und auf Gruppengeist gleichermaßen basierenden Wesen könnte der Jazz einen Beitrag zur *Humanisierung der Gesellschaft* leisten.“ (S. 6, Sp. 2 und 3) Aus der kritischen „Infragestellung überkommener musikalischer (sowie gesellschaftlicher) Konventionen und Strukturen“ sollte „eine *Emanzipation* (musikalisch und politisch) ... resultieren.“ (S. 6 Sp. 2) Und die musikalische Individualität könne zu einer „auf das Gesamtverhalten übertragbaren *Mündigkeit* und *Autonomie* führen“. (S. 6 Sp. 3, Konstruktionsfehler von mir bereinigt; alle kursiven Hervorhebungen von HMA). Der Zusammenhang zwischen Improvisation und *Kreativität* schließlich verstehe sich von selbst.

Diese Zitate zeigen deutlich genug, daß Kumpf den entscheidenden Begriffen (die ich kursiv hervorgehoben habe) im musikalischen und politischen Kontext die gleiche Bedeutung beimißt. Sein Ziel ist ein doppeltes: einmal erkenntnistmäßig der Sinn dieser Begriffe vom Jazz her zu erschließen, zum anderen hier soziales Verhalten exemplarisch zu erlernen und einzuüben und beides dann auf den Bereich gesellschaftlichen Handelns schlechthin zu verallgemeinern.

Dem stelle ich die These gegenüber, daß einige der genannten Begriffe, etwa Kommunikation und (kommunikative) Kompetenz, im musikalischen und gesellschaftlichen Bereich völlig verschiedene, nur oberflächlich ähnliche Sachverhalte bezeichnen; und daß bei den anderen Begriffen der Erkenntnisprozeß genau die umgekehrte Richtung haben muß, d. h.: daß der Sinn von Begriffen wie Freiheit, Emanzipation, Mündigkeit usw. nur vom Sozialen her voll zu erfassen ist, weil im Jazz wesentliche Probleme entfallen, die zum Verständnis der sozialen Sachverhalte unverzichtbar sind. Das Spezielle kann aber nur vom Allgemeinen her systematisch erklärt werden, nicht umgekehrt, weil es sonst zu schweren Verkürzungen = Verzerrungen des Inhalts kommt. Diese These möchte ich exemplarisch an einigen Beispielen belegen.

Sprachen haben ein endliches Repertoire von Zeichen („Vokabular“) und einen Set von Regeln („Syntax“), nach denen aus diesen Zeichen unendlich viele Aussagen gebildet wer-

den können, die in diesen Sprachen zulässig sind. Dies kann man auch von der Universal-„Sprache“ Musik (bzw. Jazz) behaupten. Gemeinsam haben sie auch, daß sich im konkreten Sprachgebrauch beides — Vokabular und Syntax — ändert, einer historischen Entwicklung unterworfen ist. Aber damit hört die Analogie auch schon auf. Ganz anders als Musik nämlich hat Sprache „kognitiven“ (erkenntnismäßigen) und „persuasiven“ (überzeugenden/überredenden) Charakter, d. h.: sie transportiert und vermittelt Aussagen über Dinge, Sachverhalte, Zusammenhänge usw., Aussagen, die als solche *wahr oder falsch* sein und vom Gesprächspartner *verstanden* werden können (= kognitiver Gehalt); beides eignet nur sprachlichen Ausdrücken, weder nicht-sprachlichen Äußerungen noch Gegenständen. Musikalische „Aussagen“ etwa können allenfalls *zulässig oder unzulässig* sein (etwa eine Bebop-Phrase im Dixieland oder Quintenparallelen in der klassischen Musik). Und Inhalte, die etwas bedeuten oder bezeichnen, die *Aussagen über etwas* treffen, können in der „Sprache“ der Musik genausowenig formuliert werden wie ein Nachfragen und Erklären des gemeinten Sinns möglich ist: nur in verbaler Sprache ist auch *Verständigung über Sprache* selbst möglich und denkbar.

Außerdem können nur in Sprache (persuasiv) Argumente ausgetauscht, Einstellungen begründet, vermittelt und verändert werden, nur so können Gesprächspartner zu einer *Veränderung ihrer verhaltenssteuernden Einstellungen* überzeugt und überredet werden. Schließlich können nur im Medium der Sprache Voraussetzungen (auch von Sprache selbst) problematisiert und kritisiert werden, nur Sprache kann sich selbst zum Thema machen.

Gerade diese Momente aber sind es, die die überragende Bedeutung von Kommunikation bzw. kommunikativer Kompetenz ausmachen: daß Sprache kritisch, verständigend, überzeugend und verändernd eingesetzt werden kann, daß sich in ihr die Einstellungen (rational) formulieren, begründen, kritisieren, verwerfen oder ändern lassen, die unser soziales Verhalten steuern — d. h. sofern diese Einstellungen und die Kommunikation über sie (der sogenannte „Diskurs“) *rational* sind. Das ist ja eben die politische Relevanz der Kommunikation: im rationalen, *herrschaftsfreien* Dialog Einstellungen zu überprüfen, zu verändern und anzugleichen und damit einen *Konsens für gemeinsames soziales Handeln* zu erreichen.

Alle diese Qualitäten fehlen der Musik bzw. dem Jazz: er führt nirgendwohin, während der sprachliche Diskurs

— zumindest potentiell — zum *Konsens*, zur rational erreichten Übereinkunft über Verhaltensnormen und Verhalten führt. Das eben gilt es zu lernen bzw. zu lehren, und genau das kann anhand des Jazz typisch *nicht* geleistet werden: weder bei der Analyse im Musikunterricht (für potentielle Jazz-Hörer) noch in der Ausbildung bzw. im praktischen Spiel der *Jazz-Musiker*. Die Kompetenz des *Musikers* erstreckt sich allenfalls darauf, stilsicher zu phrasieren, Phrasen der *side-men* aufzunehmen oder fortzusetzen, sich im Kollektiv nicht vorzudrängen, die anderen nicht an die Wand zu blasen usw. Die Analogien zur sprachlichen Kommunikation sind also allenfalls äußerlich — und im „neuen Jazz“, von dem Hans Kumpf ausdrücklich spricht, z. T. nicht einmal das: denn eine sprachliche „Kollektivimprovisation“ würde man schlicht als Chaos, ein Sprechen ohne festes Vokabular und feste Syntax als unsinnig bezeichnen. Inwiefern der *Hörer* bezüglich kommunikativer Kompetenz profitieren soll, muß vollends offenbleiben.

Freiheit im Jazz ist allenfalls Freiheit auf einer „liberalen Spielwiese“ — um es im Jargon der ApO zu sagen. Will man sie mit politischer, gesellschaftlicher Freiheit gleichsetzen oder auch nur als deren Modell nehmen, so muß man schon einen frühliberalen Freiheitsbegriff zugrunde legen, für den soziale Zwänge, Interessen, Klassen usw. nicht existieren, für den also Gesellschaft nicht mehr ist als die Summe von Individuen mit prinzipiell gleichen Chancen. Darüber ist aber verkannt, daß die gesellschaftliche Freiheit und die Emanzipation von unbegriffenen Zwängen und Mächten bisher nicht einfach am mangelnden Bewußtsein gescheitert ist, sondern an tiefgreifenden strukturellen Differenzen, an divergierenden Interessen, am Besitz und Nichtbesitz von Produktionsmitteln usw. usf. Freiheit muß also immer auch begriffen werden als Freiheit von diesen Faktoren, nicht nur von offener politischer Herrschaft und Unterdrückung oder von repressiven Maßnahmen der Vorgesetzten. Genau dazu finden sich aber typischerweise im Bereich des Jazz (als Musik) keine Entsprechungen. (Typischerweise spricht Kumpf da, wo er „repressive, autoritäre, narzißtische und korrupte Auswüchse“ erwähnt [S. 6, Sp. 3], von der *Jazz-Szene*, bezieht also schon das soziale *Umfeld* ein. Da er aber sofort wieder zur *Musik selbst* zurückgeht und sich auf die Idee des Jazz beruft, wird klar, daß er zwar /innermusikalische Freiheit und Emanzipation meint, aber

außermusikalische Sachverhalte bemühen muß, um überhaupt argumentieren zu können.)

Freiheit ist auch hier wieder die Freiheit der *Musiker*. Der Erkenntnis- bzw. Handlungszuwachs der potentiellen *Hörer* ist gleich Null. Und die Musiker selbst „erkämpfen“ sich ihre Freiheit unter anderen, den gesellschaftlichen unvergleichbaren Bedingungen. In der Band geht es höchstens darum, die Dominanz einzelner Personen abzubauen, während in der Gesellschaft mit dem Austausch von Personen oder Gruppen wenig erreicht ist, weil die gesellschaftliche Herrschaft, die der Freiheit entgegensteht, in der *Struktur* angelegt ist, also nicht mit menschlichen Funktionsträgern steht oder fällt.

Gleichmaßen kann sich natürlich ein Jazzmusiker von den Zwängen der Funktionsharmonik, der Rhythmik, der Euphonie, des Chorus-Schemas usw. emanzipieren, wenn er darüber Konsens mit seinen Mit-Musikern herstellen kann. Wenn nicht, dann wechselt er die Band, macht eine eigene auf oder stellt sich — wir sind ja im neuen Jazz — als Solist auf die Bühne. (Wo aber wäre der emanzipierte Bürger, der seine eigene Gesellschaft aufmachen könnte — ohne daß ihm seine alte Gesellschaft an den Kragen ginge!) Die „Gesetze“ der Funktionsharmonik drohen keine Strafe für Übertretung an, sie werden nicht durch staatliche Organe geschützt, es bedarf keiner Nationalversammlung, um sie mit qualifizierter Mehrheit zu ändern. Die Grenzen der musikalischen Emanzipation werden erst virulent, wenn es nicht mehr um die Musik selbst geht, sondern um ihre Auf- und Verbreitung: wenn der Musiker eine Plattenfirma sucht oder einen Konzertveranstalter, Club-Manager und wohlwollende Kritiker. Erst wenn die emanzipierte Musik in die Gesellschaft hinaustritt, werden Emanzipation und Freiheit zum Problem, das der gesellschaftlichen Emanzipation vergleichbar ist, ein Teil von ihr ist. Dies aber nicht etwa, weil musikalische Regeln ignoriert würden, sondern — jedenfalls in der Hauptsache — aus kommerziellen Gründen. Sogar Kritik und Negation der Gesellschaft selbst werden bekanntlich noch gefördert, sofern sie sich vermarkten lassen.

Sehen wir uns noch kurz die übrigen Begriffe an, die ebenfalls auf Kumpfs Liste der Lernziele auftauchen.

Kritikfähigkeit, solchermaßen als innermusikalische Kategorie verstan-

den, geht zwangsläufig weit an dem vorbei, was sie im gesellschaftlichen Kontext bedeutet. Sie meint eben nicht mehr - - und *kann* auch gar nicht meinen -- die Aufdeckung der Grundstruktur, die hinter gesellschaftlicher Unfreiheit und sozialen Zwängen steht und von herrschender Ideologie verschleiert wird. Sie kann sich nicht mehr auf die Mechanismen von Herrschaft und deren Stabilisierung beziehen, aber auch nicht mehr auf deren Abbau oder Aufhebung. Es fehlt ihr einfach das politische Begriffs-instrumentarium, die notwendige Erkenntnis, ohne die die gesellschaftliche Realität nicht einzuholen ist. Auch die scharfsinnigste Analyse des Jazz aber kann ihr dieses begriffliche Werkzeug nicht liefern, weil eben die Situation eine andere ist. Kritikfähigkeit bleibt hier ästhetische Kategorie, ohne die Chance, politisch zu werden. Anders gesagt: im strikten Gegensatz zu dem, was Kritik eigentlich meint, bleibt sie unverbindlich und wird damit selbst Ideologie. Die politische Utopie, die sie als Analogie zum Jazz entwerfen könnte, wäre der naive Liberalismus des 19. Jahrhunderts — oder, wenn sie alle (musikalischen) Bindungen leugnet, die naive (weil letztlich unpolitische) Anarchie, auch Chaos genannt.

Hier sollte noch angemerkt werden, daß Kumpfs Verfahrensweise, die Begriffe aus ihrer Tradition zu lösen und recht beliebig zu interpretieren, mehr als fragwürdig ist. Begriffe wie *Solidarität*, *Emanzipation*, *Kritikfähigkeit* und *Mündigkeit* haben, obzwar z. T. älter, einen Platz in einer bestimmten philosophischen und politischen Tradition, über die sie erst ins allgemeine Bewußtsein und in politische Programme eingedrungen sind. Und das ist bei den genannten vor allem die Kritische Theorie der „Frankfurter Schule“ (Horkheimer/Adorno/H. Marcuse/Habermas), die Begriffen wie Kritik und Emanzipation, die bereits Motto der Aufklärung des 18. Jahrhunderts waren, in ihrer „Dialektik der Aufklärung“ einen neuen Sinn gaben, von dem die Begriffe nicht ohne weiteres zu trennen sind. Und der Begriff Solidarität bezeichnet (genauso wie *Humanität*) ein unverbindliches und unproblematisches Lippenbekenntnis zu den Rechten überseeischer Minoritäten, wenn er nicht aus dem Zusammenhang der kritischen Traditionen von Hegel, Marx, der sozialdemokratischen Arbeiterbewegung und der Kritischen Theorie interpretiert wird. Die Trennung von dieser Tradition führt wieder in die Sackgasse des „freischwebenden“ naiven Liberalismus zurück.²⁾

Als Fazit wäre folgendes festzustellen:

Jazzmusik eignet sich in keiner Weise als Ausgangspunkt für politisch wirksame Lernprozesse, weil die leitenden Begriffe entweder im musikalischen Bereich eine andere Bedeutung haben als im sozialen oder deren Sinn entscheidend verkürzen und damit so entstellen, daß sie keinen politischen Erkenntniswert mehr haben.

Stattdessen wäre die *politische* Aufklärung auch auf den Jazz *anzuwenden*, jedoch sinnvollerweise nicht auf die Musik selbst, sondern auf die Entstehungs-, Entwicklungs- und Produktionsbedingungen, also unter Einbeziehung der gesellschaftlichen Bedingungen dieser Musik (ohne daß diese allerdings aus sozialen Faktoren erklärt und auf sie reduziert werden dürfte!).

Helmut M. Artus

Anmerkungen

¹⁾ Vgl. 'dazu die ausführliche Bibliografie (bis 1966) in: Dröge/Weissenborn/Haft: Wirkungen der Massenkommunikation, Münster 1969, sowie die Weiterführung (1967—1974/75) in: Josef Hackforth: Massenmedien und ihre Wirkung — Kommunikationspolitische Konsequenzen für den publizistischen Wandel, Münster 1975, als Manuskript gedruckt (erschien Anfang 1976 in der Schriftenreihe der Kommission für wirtschaftlichen und sozialen Wandel. Band 122, Bonn-Bad Godesberg).

²⁾ In diesem Zusammenhang wäre es ganz reizvoll, einmal Kumpfs Thesen, die ihre letzte Inspiration durch die kritische Theorie nicht verleugnen können, der vehementen Jazz-Kritik von Adorno, einem der Hauptexponenten dieser Theorie, zu konfrontieren. Das Spiel „der Jazz begeisterten aller Länder“, so schrieb Adorno... mahnt... an den tierischen Ernst von Gefolgschaft in totalitären Staaten...“ (Th. W. Adorno: Zeitlose Mode. Zum Jazz, in: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, 1955; auszugsweise abgedruckt in: Alfons M. Dauer: Jazz — die magische Musik, Bremen 1961, S. 179—181; Zitat dort S. 181) — Auch J. E. Berendts Faschismus-These (JP 1/1976) wäre in diesem Zusammenhang von Interesse.

Thema: Jazz im Fernsehen

Hin und wieder wird im Deutschen Fernsehen auch mal eine Jazz-Sendung gezeigt, was an sich ganz erfreulich ist. Nun hat sich, scheinbar speziell beim Jazz, eine Aufnahmetechnik eingebürgert, die sich durch eine besondere Liebe zum Detail auszeichnet: Da zeigt die Kamera die ganze Musikergruppe für ein paar Sekunden, nimmt dann aber sofort den augenblicklich spielenden Solisten aufs Korn, rückt ihn immer näher ins Bild, bis das Weiße in seinen Augen zu sehen ist, zeigt die Schweißtropfen auf der Stirn... Ein kühner Schwenk zum Schlagzeug, d. h. im Bild ist nur das Fell der Trommel, auf der zwei Stöcke irrsinnig herumtanzen. Aus dem Lautsprecher kommt natürlich die Musik als Ganzes, die Akustik

folgt der Optik nicht. Und deshalb wirkt alles so grotesk. Im Konzertsaal habe ich ja auch nicht die einzelnen Musiker in einer bestimmten „Einstellung“ vor mir, ich schleiche nicht zwischen ihnen herum und krieche nicht unter den Mikrofonkabeln hindurch. Die Kameralente sollten das bedenken, die Fernsehzuschauer würden ihnen danken und das Ganze würde, besonders auf Nicht-Jazzern, nicht so abstoßend wirken.

Manfred Keil, Esslingen

Thema: Leserbrief von Helmut Kille (JP2/76)

Ich meine, mein Versuch über Ronnie Scott's ist keineswegs in „indirekter Linie“ zu J. E. Berendts überdrehter Faschismus-Postille zu sehen. Die „politisch linke Einfärbung“ ist keine Einfärbung, sondern bei dem genannten Aufsatz eine substantielle Bedingung für die Analyse von Jazz und seinen Praxis-Wirklichkeiten. Und ich ging dabei von dem doch hier und da zu findenden Selbstverständnis der Jazzern aus, die ja via UDJ, die Gewerkschaftscharakter hat, den kulturpolitischen, wenn nicht politischen Anschluß an die Geschichte der Arbeiterbewegung gesucht hat, um ihre Kunst autonomer als in feudalen Abhängigkeiten realisieren zu können.

Man kann nicht mehr so tun („Jazz Podium Musikzeitschrift ohne Politik“), als ob der Two Beat ewig pulsiert und ein geschichtsloser Wert ist, und die übrige Menschheitsgeschichte, also auch Jazz-Geschichte, in zu vernachlässigenden Veränderungen stattfindet. Es genügt bei dieser viel zu emotionalisierten Diskussion noch einmal Matthias Spindlers vorzüglich ausgesuchtes Eisler-Zitat zu unterstreichen: „Wer nur von Musik etwas versteht, versteht auch von Musik nichts.“

Wilhelm E. Liefand, Frankfurt

Rührige Jazz-Stadt Burghausen

Erfolgreiche Jazzwoche 1976

Es war ein unglückseliges Geschick, daß mit der Verhaftung Chet Bakers in Burghausen ein Schatten auf die dortige Jazzwoche fiel. Den bewundernswert rührigen Initiatoren dieses Festivals, die Burghausen zu einem Jazz-Zentrum werden ließen, ist zu wünschen, daß der Name des idyllisch an der Salzach gelegenen, bayrischen Städtchens nicht weiterreichend mit diesem peinlichen Vorfall in Zusammenhang gebracht wird, für den dort niemand zur Verantwortung zu ziehen ist. Es kann aber nicht verkannt werden, daß gerade der Fall Baker international Wellen der Sorge, des Mitgeföhls und nicht zuletzt der Empörung schlug. Insofern steht Baker ebenso unvorhergesehen wie zwangsläufig am Beginn dieser Zeilen. Man hatte ihn anstelle des erkrankten Dexter Gordon kurzfristig verpflichten können und war zurecht glücklich über diese Möglichkeit. Ein jahrzehntelang zurückliegender, aufgrund eines damals begangenen Deliktes an Baker ergangener Ausweisungsbefehl, von dem niemand in Burghausen Kenntnis hatte, der aber als logisch damit verbundenes Einreiseverbot noch wirksam ist, verhinderte das Auftreten Chet Bakers und wirkte seine Inhaftierung. Gewiß ein schwerer Schlag für alle Beteiligten. Der ganze Hintergrund zu diesem bedauerlichen Ereignis wird noch zu klären sein. In Burghausen sprang das Louis Hayes Quintett, das nur für einen Programmteil vorgesehen war, in die Bresche, indem es das ganze Konzert bestritt. Das war am letzten Tag, dem 21. März.

Gelungener Start — von Trad bis Free

Begonnen hatte die Burghausener Jazzwoche auch in diesem Jahr wieder mit Gruppen aus der Stadt und der Umgebung. Da sorgten die Salzach River Stompers aus Salzburg für zünftigen Dixieland, das Trio des Gitarristen Ewaldo Montenegro gefiel mit lateinamerikanisch akzentuiertem Jazz, die Gruppe Zwangenburg aus Traunstein brachte einen kräftigen Schuß Rock-Jazz ins Programm, kokettierte aber auch ambitioniert mit Elementen klassischer Musik, die Burghausener Gruppe des für das aktive Musikleben der Stadt bemühten englischen Schlagzeugers Geoff Clar-

ke bezog mit Tänzerinnen auch optische Bewegung ins perkussive Spiel mit ein, und das Rudi Wilfer Trio swingte mit der an Ella orientierten Myra Lynton. Ein buntes Programm, in dem vor allem die Amateure wieder einmal zeigen konnten, was sie erarbeitet hatten.

Am zweiten Abend stellte sich Ed Kroger in Quartettbesetzung nicht als Posaunist, sondern ausschließlich als Pianist vor. Die vier Musiker, die eng mit den Jazzkursen in Burghausen verbunden sind, sich zum Teil dort kennenlernten, boten eine spürbar an das Coltrane-Spielideal angelehnte Musik zwischen Hard Bop, Soul und Free Jazz, in den vor allem Sopran- und Tenorsaxophonist Rolf Feller immer wieder einschwang. Die Radio Jazz Group Stuttgart, die den zweiten Programmteil dieses dem zeitgenössischen Jazz gewidmeten Abends bestritt, war ohne den im allgemeinen für die Gruppe verantwortlichen Wolfgang Dauner gekommen. Sie setzte sich vorwiegend aus Mitgliedern des erst kürzlich von einer im Auftrag des Goethe-Institutes durchgeführten Afrikatournee zurückgekehrten, jungen deutschen New Jazz Ensembles zusammen, zu denen sich Trompeter Manfred Schoof und Saxophonist Hans Koller gesellten. Man hörte jene Mischung aus thematisch reizvollen, interessant konzipierten Teilen und spontanen Improvisationen, wie sie von Manfred Schoof und Hans Koller auch für ihre eigenen Gruppen bevorzugt wird, für die aber in diesem Fall vor allem der Flügelhornist Herbert Joos verantwortlich zeichnete, der ja viel für das Repertoire des New Jazz Ensembles schreibt.

Am Freitag gab es beim dritten Konzert zunächst traditionellen Jazz, mit Humor und viel Spielfreude recht routiniert geboten von der Old Metropolitan Band aus Polen, einer Gruppe, die sich vor allem durch ihre Show eine große Anhängerschaft erspielt hat und auch in Burghausen eine gute Resonanz hatte. Den seit langem in Europa lebenden, amerikanischen Alt-saxophonisten und Sänger Pony Poindexter, der mit dem Fritz Pauer Trio auftrat, kennt man ebenfalls als Showman mit Trend zu heiteren Gags, doch brachte er jenen Stilwechsel ins Programm, der die Gefahr einer Ermüdung des Publikums aufgrund einer Einseitigkeit im musikalischen Ablauf bannte. Da Fritz Pauer in glänzender Spiellaune war, schon oft genug mit Poindexter musiziert hat und sich gut mit ihm versteht, kam es zu einem recht vergnüglichen, zugleich aber spannungsreichen, mitreißenden Zusammenspiel.

Amerikanische Stars mit europäischen Bands

Ein Bonbon für die Freunde des traditionellen Jazz war am Samstagnachmittag das Gastspiel der Dutch Swing College Band mit dem Pianisten Teddy Wilson als Solisten. Es zeugt von musikalischer Instinkttlosigkeit, wenn heutzutage ein Teddy Wilson als besserer Barpianist und die Dutch Swing College Band als routinierte Showband bezeichnet werden. Daß sich in der ständigen Progression des Jazz die Spannungsverhältnisse naturgemäß verschieben, daß Überraschungsmomente stets den neuen Entwicklungsformen zu eigen sind, kann absolute musikalische Maßstäbe nicht außer Kraft setzen. Gute Musikanten sinken nun einmal nicht an Wert, wenn sie bei dem Stil bleiben, mit dem sie sich einmal identifiziert haben. Wer sich von der Spielfreude, mit der Wilson und die DSC sich nach wie vor einsetzen, nicht anstecken läßt, wer da nicht freudig mitzieht, mag sich getrost in den Schmolllinien zurückziehen. Die Musik swingte jedenfalls so, daß man als Jazzfreund auf seine Kosten kam.

Abends begegnete man zwei amerikanischen Trompetern mit europäischen Bands, von denen der eine — Wallace Davenport — die in ihn gesetzten Erwartungen nicht ganz zu erfüllen vermochte. Er ist gewiß ein in der Big Band bewährter Satzbläser, der hie und da auch kleine solistische Aufgaben übernehmen kann, aber doch nicht Improvisator genug, um als einfallsreicher, beweglicher Akteur eine Hauptrolle auf dem Jazzpodium übernehmen zu können. Die swingbegeisterte Münchner Buchholtz-Band „Big Old Swing Feet“ stellte sich zwar auf den Gast ein, fühlte sich dadurch aber spürbar an Elan eingengt. Anders bei dem mit seinen jetzt 70 Jahren wesentlich älteren Wild Bill Davison. Er hat sich inzwischen fest zu Papa Bue's Viking Jazzband bekannt, die ihrerseits spürbar von dem großen Kollegen profitiert und entschieden an Authentizität gewonnen hat. Gutgelaunt jazzt Davison mit den um mindestens eine Generation jüngeren dänischen Kollegen und läßt trotz hohen Alters noch etwas von einem „Wild Bill“ erkennen, wobei er den Verlust an jugendlichem Feuer geschickt durch reife Erfahrung und Wissen um das Mögliche und Unmögliche auszugleichen versteht.

Am letzten Abend übernahm dann also das Louis Hayes Quintett allein das Geschehen auf der Stadtsaal-Bühne und setzte einen markanten Schlußpunkt hinter die musikalischen Ereignisse dieser Burghausener Jazz-

woche. Auch für diese Musiker gilt: Sie haben zu einer ihnen gemäßen Spielform gefunden und sind dabei geblieben: Hard Bop. Da wird sauber und engagiert musiziert, wobei sich Trompeter Woody Shaw durch besonderen Elan auszeichnet und damit wie Louis Hayes für Schwung und Glanzlichter sorgt. Das Rezept: Thema — Solofolgen — Thema kommt noch immer an, und das Publikum sparte nicht an Beifall, mit dem sich der Vorhang endgültig hinter der Jazzwoche '76 schloß.

Freilich erschöpfte sich das Jazzgeschehen in Burghausen in diesen Tagen nicht mit dem, was sich da auf der Stadtsaal-Bühne vollzog. Die langen Nächte gehen aufs Konto der gemütlich ausgestatteten Grueben Bar, wo sich Musiker und unermüdliche Jazzfreunde gesellig zusammensetzten. Und natürlich gab's da live-Musik — wenn auch nicht obligatorisch: die Avantgarde zum Beispiel streikte. Das lag freilich nicht zuletzt an den dortigen Steaks, deren Größe und Qualität einzigartig sind und die den Namen Burghausen schon fast ebenso bekannt machten wie der Jazz. Im allgemeinen hielt der volle Magen aber die Musiker nicht ab, in der Grueben Bar zu jammen, wobei vor allem die Session mit Fritz Pauer als wohl gelungen registriert wurde.

Das ganze Jahr über ein reiches Jazzangebot

Wieder einmal gab Burghausen ein Beispiel dafür, was unabhängig von der Größe oder der Lage einer Stadt an Jazzaktivitäten geschaffen werden kann, wenn einige rührige Musikfreunde die Initiative dazu ergreifen. Die Jazzwoche ist indessen nur ein Teil der Arbeit der Jazzinteressengemeinschaft Burghausen e.V., wenn zweifellos auch ein wichtiger, nicht zuletzt hinsichtlich der Ausstrahlung weit über Stadt- und Landesgrenzen hinaus. Man muß aber noch aufrechnen, daß Burghausen seit 1973 über einen gut eingerichteten Jazzclub mit 110 Plätzen unter dem Stadtsaal verfügt, der nach dem letzten Herzog von Burghausen (er schuf das Reinheitsgebot für Bier!) den Namen „Wilhelm der Vierte“ trägt und in dem von April bis Juli Gastspielkonzerte durchgeführt werden (ein Direktzugang zu den städtischen Wannenbädern dürfte ein einmaliger Jazzclub-Komfort sein!), daß es seit 1971 die Sessions in der Grueben Bar gibt (wo Lokal-Boss Franz Demmelhuber für eine Mitschnittsmöglichkeit gesorgt hat), daß es auch im Herbst ein großes öffentliches Jazzkonzert interna-

tionalen Zuschnitts gibt, daß regelmäßig Jazzseminare mit renommierten Jazzmusikern als Dozenten abgehalten werden und daß dank der Aufgeschlossenheit des Bürgermeisters Georg Miesgang bald in einem umgebauten ehemaligen Schloß Übungs-, Lehr- und neue Clubräume geschaffen werden sollen. Es dürfte wohl keine andere 17 000-Einwohner-Stadt in der BRD geben, die ein ähnliches Jazzangebot aufzuweisen hat. Mit einer gut aufgebauten Adressenliste werden Jazzinteressenten bis über 100 km Entfernung, ja bis Ulm oder Nürnberg, über die jeweiligen Burghausener Jazz-Planungen informiert, und so wurden zum Beispiel 1975 insgesamt 3500 Besucher bei der Jazzwoche in Burghausen gezählt. Obwohl in diesem Jahr durch den Einbau einer Tiefgarage unter dem zentralen Stadtplatz recht spürbare Anfahr- und Parkschwierigkeiten in Kauf genommen werden mußten, war der Besucherstrom doch so erfreulich groß, daß sich für die Veranstalter die Entscheidung, trotz der Bauarbeiten die Jazzwoche nicht ausfallen zu lassen, als gerechtfertigt erwies. Und so werden sie sich weiter für den Jazz einsetzen: Burghausens Gerichtsvollzieher Helmut Viertl als Organisator, Joe Viera als Dozent, Musiker und künstlerischer Leiter, Grueben-Bar-Besitzer Franz Demmelhuber als Werbeleiter, Schlagzeuger und Musiklehrer Geoff Clarke als Musikerbetreuer. Nicht zu vergessen der Bürgermeister als hilfreicher Gastgeber sowie die Farbwerke Hoechst und die Wacker Chemie als höchst willkommene, recht wacker nachhelfende Industrie. -mm-

Geträumte Landschaften

Chick Corea's Return To Forever

Als Chick Corea 1972 seine Gruppe „Return To Forever“ gründete und mit ihr ein Jahr später ganz ins Lager des lautstarken Elektrorockjazz überlief, redete er — nach den Gründen gefragt — viel von Kommunikation. Den Jazzfreunden, die insbesondere Coreas kurz zuvor erreichtes Stadium eines kompromißlosen Free Jazz (mit seiner Gruppe Circle) und esoterisch getupfter Klaviersoli (auf seinen berühmten ECM-Platten) goutiert hatten, war dieses Wort „Kommunikation“ ein Synonym für den Verkauf der Corea-Musik an den Pop-Kommerz. „Aha“, so dachten sie, „hier braucht einer Geld und verschleudert dafür sein Talent an den Moloch Rock.“

Tatsächlich spielte Corea in seiner „elektrischen“ Anfangsphase oft etwas hart und kalt und dynamikarm — eben in jenem auch von John McLaughlin praktizierten Stil, der immer wieder einmal das Wort „Karate-Jazz“ aufbrachte. Mit seiner neuesten Platte „Romantic Warrior“ und seinem Konzert in der fast ausverkauften Jahrhunderthalle rechtfertigte Corea aber nun seinen Schritt von damals, und zog allen griesgrämigen Verdächtigungen den Boden weg.

In seiner Musik übernimmt Corea zwar mit einer meistens recht massiven Lautstärke, mit den rhythmischen Grundmustern und mit der von Elektronik bestimmten Klangaura über weite Strecken äußere Kennzeichen der Rockmusik; aber seine Vergangenheit, sein differenziertes Musikantertentum leugnet er keineswegs.

Da sind zunächst die Kompositionen der Gruppenmitglieder, schwierige, dabei stets lustig-tänzerische Stücke voller Überraschungen und schalkhafter Stilwechsel und mit einer enormen Informationsdichte der Harmonien zwischen verspielten Archaismen und spätromantischer Fülle. Da ist der Klangsinn, der den Einsatz von Synthesizer, Elektrokлавier und anderen elektronischen Tonerzeugern hochkünstlerisch und ohne die tumbe Bastelfreude so vieler Rockgruppen überwacht. Da sind längere inspirierte Improvisationsteile, in denen meistens zur Befreiung der Individuen von allzu rigiden Abläufen die harmonischen Verhältnisse vereinfacht werden. Und dann gibt es Rückgriffe auf älteren Jazz (etwa der fünfziger Jahre) mit dem dafür so typischen, von der Rockmusik grundsätzlich verschiedenen Swinggefühl des „walking bass“ und der punktierten und off-beat-Rhythmen.

Diese Erinnerungen werden besonders in einem Konzerteil gepflegt, in dem die elektrischen Instrumente durch „akustische“ ersetzt werden (diese blödsinnige Bezeichnung für Musik und Instrumente, deren Töne nicht elektronisch erzeugt, sondern lediglich verstärkt werden, hat sich nun einmal eingebürgert). Stanley Clarke greift dann zum großen Holibaß, Al DiMeola zu einer Korpusgitarre, und Corea setzt sich an den Flügel. DiMeola übrigens ist auf dem elektrischen Instrument überzeugender. Dort beherrscht er die Töne zwischen Jimi Hendrix und John McLaughlin glänzend, während ihm auf der normalen Gitarre das Akkordspiel etwas stockend gerät und er sich mit der Geschwindigkeit der Läufe etwas vordergründig brüstet —

nach dem Motto: „Ich kann's aber schneller als Mahavi.shnu.“

Zu den „akustischen“ Attraktionen gehörte diesmal das in solchem Rahmen völlig unerwartete Evergreen „On Green Dolphin Street“, von älteren Jazzfans mit begeistertem Fußwippen begrüßt. Diese „Lobby“, die vor einem Jahr Coreas vorübergehenden Verzicht auf elektrische Instrumente noch mit demonstrativem Applaus bejubelte, ist deutlich kleiner geworden. Corea hat jetzt offensichtlich sein Publikum gefunden: Spät-Teens und Frühzwanziger mit offenen Ohren und ohne allzu lange und verfestigte Erinnerungen.

Zu erwähnen wäre noch, wie unpathetisch, fröhlich und unideologisch diese Musik und ihre Präsentation ist. Corea, der sich als Träumer und Entwerfer idealer Landschaften fühlt, möchte Spaß machen; nur wenige tun das auf einem solchen Niveau künstlerischer Phantasie und spieltechnischen Vermögens. Ulrich Olshausen (mit frdl. Genehmigung der FAZ)

Behauptungswille im Pianissimo

Chet Baker war in Deutschland

Der Frankfurter Sinkkasten war einer der raren Schauplätze für ein Gastspiel des amerikanischen Trompeters Chet Baker. Rar deshalb, weil Bakers Europabesuch wieder einmal, wie schon vor rund fünfzehn Jahren, von Polizeiaktionen und Skandalmeldungen begleitet war und zwei geplante Auftritte (in Burghausen und Stuttgart) ausfielen, so daß schließlich nur Konzerte in Hamburg und Frankfurt übrig blieben. Baker war an einem Grenzübergang in Aachen zweimal die Einreise verweigert worden. Er probierte es an einem anderen Grenzübergang in der Nähe noch einmal und kam durch. Im bayerischen Burghausen, wo er beim dortigen Jazzfestival spielen sollte, meldete angeblich ein Unbekannter den „Fall“ Baker der Polizei (Gerüchte sprechen von einem Gegner des Festivals). Baker wurde daraufhin verhaftet, gegen Zahlung einer Strafe (nicht eine Kaution, wie irrtümlich in einer Zeitung behauptet wurde) aber wieder auf freien Fuß gesetzt. Diese Strafe wegen illegaler Einreise sollte 12000 Mark betragen. So viel hatte Baker nicht dabei; man nahm ihm nach Leibesvisitation seine gesamte Barschaft, 2800 Mark, ab.

Das hört sich alles sehr diktatorisch-bürokratisch an, vor allem, wenn man



CHET BAKER mit JACQUES PELZER

erfährt, daß das Delikt, das Bakers Einreiseverbot auf Lebenszeit auslöste (eine Rauschgiftsache selbstverständlich), dreizehn Jahre zurückliegt. Aber nötig gewesen wäre das alles nicht, und ganz schuldlos ist Baker selbst auch nicht. Auf unseren Behörden sitzen keine Unmenschen, und das Urteil von ehemals ist so „lebenslänglich“ nun auch wieder nicht. Es kann — so war bei dem zuständigen Amt in Berlin zu erfahren — durchaus gelöscht oder ausgesetzt werden. Nur muß so etwas vorher beantragt werden; wenn der „Delinquent“ erst einmal da ist, ist es natürlich zu spät, und der Gesetzesbuchstabe findet dann seine Anwendung. Nun ja, Künstler. „All I know is playing my horn“, sagt Baker zu der ganzen Affäre.

Chet Baker, 46 Jahre -alt, war in den

50er Jahren so eine Art tragischer Prinz des Jazz. Er war in seinen Frühzwanzigern, als sein lyrisches, technisch brillantes und enorm swingendes Trompetenspiel Fans und Kritiker begeisterte, und von denen betrachteten ihn noch heute manche als den einzigen bedeutenden Jazztrompeter weißer Hautfarbe. Er hatte alles, Plattenverträge, Konzertauftritte, ab 1953 auf Jahre hinaus regelmäßige Siege in Beliebtheitsumfragen, in denen er sogar als Sänger etablierte Größen aus dem Felde schlug. Vielleicht war das ein bißchen zuviel; jedenfalls wurde er heroinsüchtig, und sein Leben wurde zur Höllenfahrt: In seinen Konzerten waren Rauschgiftfahnder Dauergäste; in Europa wurde er von einem Land und einem Gefängnis ins andere abgeschoben. 1968 schlugen ihm Rauschgiftsüchtige, die hinter

ccinem Geld her waren, die (oberen) Zähne aus, was ihn schließlich von der Drogenabhängigkeit kurierte.

Nachdem sich Baker als Studiomusiker und mit läppischen Kommerzplatten (es wurden zur besseren Verköflichkeit auf die Originalaufnahmen nachträglich süßliche Streicherarrangements kopiert) über Wasser gehalten hatte, gelang ihm 1974 ein triumphales Comeback, an dem allerdings Produzent Creed Taylor wesentlichen Anteil hatte. Taylor ließ die mit positiven Erinnerungen behaftete und musikalisch immer noch fruchtbare Verbindung von Baker und Gerry Mulligan (in dessen klavierlosem Quartett Baker seinerzeit bekannt wurde) wieder auferstehen — und zwar gleich in einem Konzert. Und bei Bakers erster Studio-Schallplatte für Taylors Firma gab er ihm die am besten passenden und inspirierendsten Begleitmusiker zur Seite, die wohl auf der heutigen Jazzszene zu finden waren. Außerdem setzte er Baker seinerseits sehr geschickt und einfühlsam auf anderen Platten als Mitspieler ein.

Wie sehr Chet Baker — und Jazzmusiker überhaupt — bei der Organisation einer kompatiblen Umgebung auf fremde Hilfe angewiesen sind, zeigte sich beim Gastspiel im Sinkkasten, das unter 'denkbar ungünstigen Umständen litt, wieder recht deutlich. Bakers Bassist mußte kurzfristig ersetzt werden, der neue hatte nicht ein einziges Mal mit Baker geprobt; der Pianist war krank, mußte noch während des Konzerts in ein Krankenhaus, wo ihm der Magen ausgehoben wurde, so daß er nur am Anfang und am Ende mitspielen konnte, und der Bassist Harmoniengerüst und Rhythmus meistens allein zu liefern hatte, weil Baker einen Schlagzeuger schon gar nicht mitgebracht hatte. Der Schwede Björn Alke schlug sich in dieser schwierigen Rolle tapfer, war aber letztlich doch überfordert. Der belgische Flötist Jacques Pelzer war fähiger Mitspieler, nicht mehr. Zu allem hatte man die Noten vergessen, die gerade bei einem nicht geprobtten Auftritt trotz aller Improvisationskunst eine gewisse Sicherheit gegeben hätten. Aber Bakers Genius setzte sich auch gegen solche Widrigkeiten durch.

Die Magie und Bedeutung von Chet Baker sind nicht leicht zu beschreiben. Es lassen sich keine stilistischen Neuerungen, keine heroischen Ausbrüche, keine beherrschenden Einflüsse auf Musikergenerationen konstatieren — schon gar nicht heutzutage, da Baker noch immer so spielt wie vor zwanzig Jahren. Ästhetische Logik und Konzentration sind keine

spektakuläre Kategorie, und gerade ihr Ausmaß ist es, was Baker so weit über den Durchschnitt hebt. Die gedankliche Kontrolle über die ganze, stets kurze Improvisation, die immer wieder überraschenden Wendungen in der Umspielung von Harmonieschemata, über denen er Hunderte von Malen improvisiert haben muß (etwa „But not for me“, „Just friends“ und „My funny Valentine“), die Vermeidung von Leerlauf und Füllpassagen machen aus Bakers Musik Meisterwerke, denen ihr stilistisches Alter absolut nichts anhaben kann. Eine Rolle bei Bakers Erfolg und Überzeugungskraft spielt auch die Konsequenz, mit der sich seine Persönlichkeit in seiner Musik ausdrückt — die Möglichkeit, Individualität musikalisch darzustellen, ist ja eine der Hauptattraktionen des Jazz. Die Schüchternheit, Introvertiertheit, Schutzbedürftigkeit teilt sich bei Baker total mit — in der Dynamikarmut, in dem lyrischen Linienenspiel, in dem hauchigen, vibratoarmen Ton, in Bakers brüchigem Schulbubengesang (er allein übrigens hat gelitten: die Intonation, beim singenden Chet Baker noch nie eine Stärke, ist jetzt zeitweise verheerend) und schließlich auch in seinem Aussehen, das inzwischen mit den eingefallenen Wangen, den strähnigen Haaren und den tiefliegenden, gequälten Augen dem eines geschlagenen Hundes gleicht.

Selbst wenn man Weiterentwicklung als Bedingung großen Künstlertums ansieht und auch wenn man sich davor hütet, sich in Mitleid für manch selbstverschuldete Misere hineinzuweinen, darf man sich darüber freuen, daß Chet Baker nach allen Erniedrigungen immer noch die Kraft hat, sich selbst so darzustellen und seine "Kunst so frisch und unbeschadet immer wieder spontan entstehen zu lassen.

Ulrich Olshausen

Neuheiten aus München:

Das Jazz-Rock Quartett Departure

Die Frühlingszeit macht Herzen weit und die Jazzer gehen allenthalben auf Tournee, und wenn die Reiselust schon durch den Namen vorprogrammiert ist, dann erst recht. „Departure“, ein Jazz-Rock-Quartett aus München, begann seine Rundreise durch die einschlägigen Klubs der deutschen Jazzszene mit einem Auftritt im Nürnberger Jazzstudio. Eine „kleine Sensation“ stand ins Haus. Die Münchner

hatten nämlich nicht nur bei Onkel Po in Hamburg begeisterte Fans gefunden, sie waren eine ganze Woche im heimischen domicile zu Gast, als dessen Wände noch von den voluminösen Klängen der Thad Jones/Mel Lewis Big Band widerklangen. Und das will schon etwas heißen. Wie hatte doch Baidur Bockhoff in der „Süddeutschen Zeitung“ geschrieben? „Wer danach hier spielt, muß sehr mutig sein.“

Departure, seit einem Jahr im Geschäft, will in den Fußtapfen von Herbie Hancock, Chick Corea und Weather Report das Konzept des deutschen Jazz-Rock fortentwickeln. Und das nimmt sich dann so aus: Erweiterung der arrangierten Teile, um sowohl die Möglichkeiten des Soundspektrums intensiver zu nutzen als auch den Ablauf der Stücke durchschaubarer zu gestalten; gleichmäßige Verteilung der musikalischen Aufgaben auf alle Instrumente der Gruppe, dadurch werden Baß und Schlagzeug auch unter melodischem Gesichtspunkt nach vorne geschoben; stärkere Betonung der kommunikativen Improvisation und anderer Jazzelemente.

Der starke Mann der Gruppe ist mit Alphonse-Mouzon-Käppi der Schlagzeuger Holger Brandt. (Früher wie Wolfgang Grude bei „Ruby and the Mudflaps“.) Schneidig geht er ans Werk, von der ersten Sekunde an. Seine flinke linke Hand ist jedem Tempo gewachsen. Mit seiner kraftvollen, energiegeladenen Spielweise baut er das Gerüst, auf dem sich alle bewegen. Dazwischen ranken sich, effektiv plazierte, die Keyboard-Girlanden des Thomas Bettmann. Mit 20 Jahren ist er der Jüngste der Gruppe. Er spielt cool und heiß zugleich, hat ein exaktes timing und verfügt über eine einwandfreie Technik, die auf eine lange und gediegene Instrumentalausbildung schließen läßt.

Franz Herdlickas Baß-Alleingänge, zum Teil in der Rasan eines Gitarrensolos absolviert, sind eine runde Sache. Als Rhythmiker ist er von vorantreibender Impulsivität, sicher hat er seine vier Saiten nebst diversen Stanley-Clarke-Phrasen im Griff. Den Kontrabaß mußte er leider zu Hause lassen, er ging nicht mehr in den Bus.

Trotz gelegentlicher Joe Farrell-Anleihen haben Bandleader Wolfgang Grude mit Vehemenz geblasene und vielseitig genutzte Saxophone — elektrisch verstärkt oder im Naturklang — ihren eigenen Ton. Nicht zuletzt sie sorgen für den mächtigen Sound, mit dem die Vier aus der Bayernmetropole ihr Publikum faszinierten. Eine Neuentdeckung, auf deren Wiedersehen man sich schon jetzt freuen darf.

Bernd Ogan

Jazz aus Belgien

COS wieder einmal auf Tournee

Der Jazz zählt in Belgien nicht gerade zum Nationalsport. Es gibt Clubs, doch über aufgewärmten Dixieland kommen diese zumeist nicht hinaus. Wer sich mit anspruchsvollem Jazz einen Namen machen will, für den gibt es den Umweg über das benachbarte Ausland. Diesen Weg — ausgerüstet mit einem VW-Bus für die Musiker und einem Mercedes 406 D für die Anlage, mit der man selbst Konzertsäle beschallen könnte — wählte auch COS, eine New Jazz Gruppe aus Brüssel, die bereits in Wien, Zürich, Paris und beim Pop-Festival in Valencia zu Gast war und deren dreiwöchige Deutschlandtournee über Aachen, Köln, Bielefeld, Hamburg (Fabrik) u. a. auch ins Nürnberger Jazz Studio führte.

COS wurde im Dezember 1973 gegründet. Der Name stellt ein alchemistisches Symbol für Arbeit und experimentelles Forschen dar. Geforscht wird auf den Gebieten Jazzimprovisation, Rockrhythmen, klassische und zeitgenössische Harmonik. Die Alchimisten selbst: Pascale Son als Sängerin, Daniel Schell an Gitarre und Flöten (beide zunächst bei „Classroom“), Marc Hollander, Keyboards, Alain Goutier am Baß und Guy Lonneux am Schlagzeug.

Es beginnt mit Sphärengelubber, die Gitarre, die Becken des Schlagzeugs mischen sich ein, Holz, Glöckchen, ein Rhythmus setzt sich durch, Melodiefragmente werden hörbar, der Latzhosenmann am Mischpult hat die Hände voll zu tun. Man steuert einem ersten Kulminationspunkt entgegen. Dennoch, die Grundstimmung bleibt eher dezent. Die Chorusse sind von epischer Breite, gelassen und routiniert vorgetragen. Die suiteartig angelegten Stücke lassen genügend Raum für die Improvisation, originelle Themen sorgen für die nötigen Anregungen.

Daniel Schell (Jahrgang 1944), der sich für Larry Coryell, Gustav Mahler, Bartok und Messiaen begeistert, ist gleichzeitig der Komponist der Gruppe. Speziell europäischen Jazz zu machen, das ist sein stilistisches Ideal. Dabei steht ihm Pascale Son (1948) als Vokalistin zur Seite. Sie kommt vom klassischen Gesangsstudium her und hat eine äußerst sichere und modula-

tionsfähige Stimme, deren breites Spektrum vom weich-samten angehauchten Gutturallaut bis zu frech-chansonartig hinausgebrüllten Aufschreien reicht. Ihr instrumentaler eingesetzter Vokal-Gesang läßt unwillkürlich an Flora Purim denken, doch dieser Vergleich befriedigt nicht. Das ist eigenständig und originell. Hier singt jemand, als wolle er durch Gesang einen toll-wütenden Stier bezirzen, temperamentvoll, angriffslustig, den Blick fest auf den Gegner gerichtet.

Marc Hollander spielt ein recht rockiges E-Piano, während seine Funky-Exkurse auf dem akustischen Piano eher an Keith Jarrett erinnern. Baß und Schlagzeug zimmern indessen an einer gleichbleibend stabilen und tragfähigen rhythmischen Basis, deren Rock-Vergangenheit sich nicht leugnen läßt. Mit einer Flöten-Oboe (P. Son)-Baßklarinetten-Einlage, die sich am Ende als Marsch entpuppt, steuert man in die mitternächtliche Stunde. Bleibt noch zu erwähnen, daß COS bei der renommierten belgischen Plattenfirma EMI-IBC bereits eine LP eingespielt hat: „Postaeolian Train Robbery“ (1975 — 4 CO54-97146). Die Keyboards bedient hier Charles Loos, das Schlagwerk Bob Dartsch.

Bernd Ogan
Kontaktadresse: COS, Dirk Vincken,
bd. E. Bockstaellaan 375, 1020 Brüssel.

Electric Circus

auf Tournee im Mittelbadischen

Der Jazz ist in Karlsruhe nicht totzukriegen. Diverse Flauten haben die Organisatoren eines Jazzclublebens nicht resignieren lassen. Umzüge und Zwangspausen verhinderten eine kontinuierlich Arbeit, so daß man, wenn man unken will, sich fragen muß, wie lange wohl noch der Apfelkeller in der Kronenstraße den hiesigen Jazzern eine Bleibe bieten wird; hoffentlich lange. Seit einem guten halben Jahr läuft jetzt dort der Betrieb, und wenn er einmal nicht mehr laufen sollte, sähe es in Sachen Jazz in dieser Gegend wieder trübe, sehr trübe aus, zumal kürzlich auch das Heidelberger Haus Buhl seine Tore schließen mußte.

In Baden-Baden gibt es seit kurzem Aktivitäten des Jugendzentrums Rube, Rock- und Jazzgruppen in der Kurstadt gastieren zu lassen. Die Initiatoren scheinen jedenfalls nicht von

vornherein verlorenen Boden zu bearbeiten: der Aufruf, massenhaft zu einem Konzert in Lichtental zu erscheinen, wurde massenhaft befolgt, und das ist in Baden-Baden einigermaßen erstaunlich. Ob sich nun Jazzkonzerte in der SWF-Stadt etablieren können, bleibt abzuwarten. Vielleicht könnten sich diesbezüglich die Jazzherren des Senders einschalten ... Man braucht ja seine Jazz-Sessions nicht immerzu weitab in der Ferne, in Donaueschingen oder in Mainz zu bestreiten. Ein Publikum ist offensichtlich da, und wieso sollte das Baden-Badener Kulturleben nur aus Kunstausstellungen, Theater und Avantgardemusik im Hans-Rosbaud-Studio bestehen?

Zur Sache: Toto Blankes Electric Circus schlug für zwei Abende seine Zelte in Mittelbaden auf und spielte in Karlsruhe und Baden-Baden in gutbesetzten Häusern. U. a. ist er auch an seinen Geburtsort zurückgekehrt: der Electric Circus entstand nach einer Idee Toto Blankes auf dem Baden-Badener New Jazz Meeting 1973 in Trio-Besetzung. Toto traf nach einjähriger Trennung seinen Kollegen aus der Association PC Jasper van't Hof wieder, hinzugezogen wurde der finnische Schlagzeuger Edvard Vesala, und trotz der frühen Tageszeit und allgemeiner Müdigkeit spielten die drei zwei hochgeladene Aufnahmen ein — eben die „Electric Circus“ Nr. 1 und 2. Man mußte schon ganz genau hinhören, um Totos Gitarrenklänge von Jaspers Keyboardkaskaden auseinanderzuhalten. Danach gingen sie wieder getrennte Wege. Toto werkelt mit der Association weiter, Jasper hatte seine Erfolge mit der Gruppe Pork Pie, und Edvard verschwand ganz aus dem mitteleuropäischen Raum. Zwei weitere Jahre sollte es dauern, bis sie sich zu erneuter Zusammenarbeit fanden. Nun konnten sie auch nicht den Baden-Trip in dieser Besetzung machen, weil Edvard Vesala anderweitige Verpflichtungen hatte. Toto und Jasper brachten stattdessen Rainer Linke am Baß und den Schlagzeuger Wolfgang Eckholt mit, die der Gruppe auch einen anderen Stempel aufdrückten. Statt überwiegend frei zu improvisieren, wie der Zirkus es im Trio mit Edvard zu tun pflegt, gab sich das Quartett betont rhythmisch, streckenweise wurde gerockt, was das Zeug hielt.

Seele des Geschehens waren natürlich die beiden alten Hasen Toto und Jasper. Sie haben sich wieder gefunden — aber waren sie jemals auseinander? Die Geschlossenheit ihrer Musik widerspricht dem, obwohl sich ihr



ELECTRIC CIRCUS mit JASPER VAN'T HOF, TOTO BLANKE und EDVARD VESALA

Foto: Jochen Mönch

Spektrum erheblich erweitert hat. Da haben sie inzwischen ihr Arsenal an Arbeitsmitteln vergrößert: Der Keyboardspieler hantiert an diversen Zusatzgeräten herum, läßt das Mellotron erschallen, hat irgendwo irgendwas zum Blasen angeschlossen und bläst das Ding auch, dessen Klang am ehesten noch mit dem eines Kammes zu vergleichen ist. Falls vorhanden, macht sich Jasper das akustische Klavier zu eigen, entweder in natura oder er präpariert oder verfremdet es elektronisch und entlockt ihm greulich-schleifende Töne, die jedes klassisch geschulte Ohr erschauern lassen. Toto Blanke spielt jetzt nicht mehr die herkömmliche brave Gitarre mit dem Kabelwirrwarr auf dem Fußboden; seit kurzem hat er alles kompakt verpackt in einem Synthesizer und ist dabei, das „elektronische Neuland“ (vgl. JP 6/74) zu erforschen und auszuloten.

Was würde aber nun die ganze Elektronik nützen, wenn die Akteure musikalisch stehen geblieben wären? Sie sind es nicht. Das ursprüngliche Assoziationskonzept der Alternative zwischen Jazz und Rock und deren Synthese wurde gesprengt, ohne daß je-

doch die Grundmauern mit einstürzten. Die musikalische Bandbreite nahm durch das Einbeziehen verschiedener auch jazzfremder Stilmittel zu. Durch die Verwendung der Elektronik macht sich Toto das Geräusch als solches nutzbar. In langen Duos sind die beiden als Elektroniker am Experimentieren und versuchen to call people, was ihnen auch meistens gelingt. Was aber dem Begriff Zirkus erst alle Ehre macht, ist eine gehörige Portion Humor und Ironie, die sich in ihrer Musik breitgemacht hat und an allen Ecken und Enden zum Vorschein kommt. Jaspers holländische Drehorgelthemen dürften mittlerweile hinlänglich bekannt sein. Jetzt ließ er auch Ohrwürmer in (beinahe) Schlagermanier auf das Auditorium los, die in beängstigend-trivialem Schönklang gefärbt waren. An anderer Stelle machten sie sich einen Heidenspaß daraus, elegisch im Westernsound zu schwelgen, daß man fast glauben konnte — gleich geht die Sonne unter und John Wayne kommt auf die Bühne geritten. Oder die Band nimmt sich ihre trendsetzenden Kollegen aufs Korn: nach einer Percussionsorgie fingen Toto, Rainer und

Wolfgang an zu funkeln, daß es nur so schäumte, darüber versou?hte Jasper den Herbie nach Strich und Faden. In Karlsruhe war die Corea-Masche dran — zwei Exempel unter anderen, wobei zu bemerken ist, daß die Persiflagen nicht in Klamauk ausarten. Diese Ausflüge, die sich mit knallhartem Rock und marschierendem modernen Jazz abwechselten, wurden mit Ausdauer und viel Liebe fürs Detail bis hin zur Übersteigerung und Übertreibung unternommen, ohne daß jedoch die Gruppe ihr Gesicht verlor und ihre Musik zum simplen Plagiat zu deduzieren wäre. Toto und Jasper sind nun einmal unverwechselbare eigenständige Persönlichkeiten, auch bei derartigen Eskapaden; ihre beiden jungen Mitspieler werden ihren ureigenen Sound sicher finden. Nachbemerkung 14 Tage später: Es bleibt der Gesamteindruck von zwei gelungenen Jazzabenden, von denen ich mir ein Vergnügen versprochen, das Vergnügliche aber nicht unbedingt erwartet hatte.

Da soll in Kürze der Electric Circus auch seine erste Platte einspielen, auf die man gespannt sein dürfte.

Michael Thiem

Euro-Avantgarde-Improvisationen

Free Jazz Festival in Wien

Unter dem Motto „Euro-Avantgarde-Improvisationen“ konnten die Wiener Jazzfreunde eine Woche hindurch Gruppen hören, die alle dem weiten und schwer abzugrenzenden Gebiet d-j Free Jazz zuzurechnen sind. Da die Jazzfans in Wien konservativ sind, nimmt es nicht wunder, wenn diese international längst als legitimes Element der Jazzszene anerkannte Musik in dieser Stadt als eine Art „Bürger-schreck“ gilt. Noch vermag eine solche Woche mit Avantgarde Jazz nur relativ kleine Zirkel vornehmlich intellektueller Musikfreunde anzulocken. Fritz Novotny, Leiter der Reform Art Unit und verdienstvoller Organisator dieses Festivals, hat daher den traditionsreichen Z-Club als Ort der Begegnung gewählt, ein Lokal gerade groß genug, um jene paar hundert Spezialisten zu fassen, die in Wien bereit sind, sich mit dieser zukunfts-trächtigen Entwicklung auseinanderzusetzen.

Fritz Novotny machte mit seiner „Reform Art Unit“ den Anfang. Wenn Ekehard Jost die „Hinwendung zu den Musikkulturen der Dritten Welt und damit die Einschmelzung zahlreicher außereuropäischer und außerafrikanischer Stilelemente in den Jazz-Kontext“ als wesentliches Charakteristikum des Free Jazz anspricht, so ist diese Gruppe ein Musterbeispiel für diesen Vorgang. Das „oriental feeling“, das der Unit eigen ist, stammt ebenso von dem Sitar-Spieler Ram Chandra, der ganz neue Wege für dieses traditionelle Instrument weist, denen man auch in seinem Solokonzert folgen konnte, wie auch von dem großen Arsenal von Oriental Reeds, das Fritz Novotny gern verwendet. Zu diesem feeling tragen auch der nuanzenreiche Trompeter Sepp Mitterbauer und der Schlagzeuger und Sopran-saxophonist Muhammad Malli wesentlich bei. Der Posaunist Joseph Traindl ist in seinem technischen Vokabular nachhaltig von Albert Mangelsdorff beeinflusst, während der Bassist Günther Rabl eine große Vielseitigkeit von Ausdrucksformen an den Tag legt, wobei gewisse Einflüsse von Buschi Niebergall nicht zu überhören sind. Der Versuch, die Violine als Rhythmen erzeugendes Element einzusetzen, der 1965 von Ornette Coleman

gewagt wurde, findet bei Paul Fickel eine eigenwillige Fortsetzung.

Muhammad Malli ist auch die Seele der „Malli Free Samba Bassoonery“, die nach ihrem eigenen Selbstverständnis „die mehrfache Überlagerung von Metren und verfremdeten Standardrhythmen mit dem Ziel der Erreichung eines Zustandes von schöpferischer Ekstase“ pflegt. Die von Malus Sopransaxophon gezeichnete Melodielinie wird vielfach gebrochen und verfremdet, Trivialmelodien erfahren eine persiflierende Auslegung. Diese Intentionen des Leaders werden von Alaeddin Adlernes (Fagott) und den Schlagzeugern K. A. Fleck und Eduard Fahsl hingebungsvoll unterstützt, so daß die Kollektivimprovisationen der Gruppe große stilistische Einheitlichkeit erreichen.

Der schon erwähnte, interessante Posaunist Joseph Traindl spielte auch mit der französischen Gruppe „Armonicord“ zusammen, mit den Saxophonisten Jouk Minor und Jean Querlier, die sich an Albert Ayler orientieren, und dem Schlagzeuger Xavier Breteau.

Von großer Bedeutung für die Wiener war die erste Begegnung mit dem Alexander von Schlippenbach-Quartett, einer in Deutschland längst bekannten und geschätzten Formation, die zum erstenmal den Weg in diese Stadt gefunden hat. In dieser Gruppe hat die Befreiung vom traditionellen Normensystem und von den vorformulierten Gestaltungsprinzipien ihren vorläufigen Höhepunkt gefunden. Dabei sind die Ergebnisse keineswegs revolutionär, sondern wirken in ihrer freien Entwicklung ganz logisch, analog der Loslösung der Wiener Schule aus den Fesseln der Tonalität. Da diese Parallele einmal gefunden wurde, wird man sich auch nicht wundern, wenn der Pianist Alexander von Schlippenbach in den spiegel-förmigen Strukturen seiner Improvisationen manchmal an Anton von Webern erinnert. Es dürfte auch Einflüsse von Stockhausen und von Nono geben. Die Technik bezieht alle Errungenschaften moderner Konzertpianisten ein. Man merkt das an den schönen und sicheren Clusterbildungen, die an Pollini erinnern. Doch bleibt ein für den Jazz typisches Element stets gewahrt, dessen Wurzel wahrscheinlich bei Cecil Taylor liegt. Auf die großartigen Kollektivimprovisationen, die sich zusammen mit dem sensitiven Bassisten Peter Kowald, dem prägnanten Schlagzeuger Paul Lovens und dem nuanzenreichen Saxophonisten Evan Parker ergeben, kann hier nur kurz hingewiesen werden.

Ein Abend war elektronischen Stücken — elektroakustischen Szenen und musikalischen Hörspielen — gewidmet, die im Institut für Elektroakustik der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien erarbeitet wurden. Die sozialkritische Collage von Wilhelm Zobl: „Ändere die Welt, sie braucht es“ und „Deklaration“ von Dieter Kaufmann, eine audiovisuelle Live-Elektronik mit dem „Moviophon“ von Walter Stangl, Dias und Cartoons und der eindrucksvollen Schauspielerin Gunda König hinterließen an diesem Abend den tiefsten Eindruck.

Ruediger Engerth

Das Euro Free Music Orchestra begann seinen Auftritt mit von Schlippenbachs Komposition „Jede Menge Schwerpunkte“. Bei diesem Stück fing das Schlippenbach-Quartett an, worauf nach und nach sämtliche Bläser vorgestellt wurden. Das zweite Stück war eine dichte Komposition von Franz Kogelmann „Der Vogel“; hier wurde fast nur kollektiv rund um das Themenmotiv gespielt. Ein 40 Minuten dauerndes Kollektiv leitet von Schlippenbach und Novotny ein, und die Rundfunkabteilung der ORF, die einen Gesamtmitschnitt machte, mußte während der Aufzeichnung bereits einen Auszug dieses Kollektivs für eine andere Abteilung abtreten. Hier gab es auch begeisterte Publikums Kommentare wie z. B.: „Man müßte in diesem Orchester mitmachen können“, „Es ist erstaunlich, wie drei ganz verschiedene Gruppen miteinander eine neue Musik machen“, „Hoffentlich gibt es das jetzt öfter in Österreich, wir hören hier zum ersten Mal wirklichen Free Jazz, außer unseren beiden bekannten Gruppen, den Masters of Unorthodox Jazz und der Reform Art Unit werden hier nur Gruppen vorgestellt, die sich wohl unter Avantgarde verkaufen, aber jede Menge Verbindlichkeiten verwenden“, „Größere Veranstalter müßten diese Musikerinitiative unterstützen und das ganze in größeren Räumen präsentieren.“

Das vierte Stück war Fritz Novotnys „La Belle“, das mit Muhammad Malus Komposition „Semmering“ verbunden wurde. Am Beginn des ersten Teiles stand ein langes Miteinander von den drei Streichinstrumenten mit den Flöten und Oriental-Reeds von Fritz Novotny, auf das ein sehr zartes Klaviersolo von Schlippenbach folgte, und nach einem kurzen Kollektiv erschien das Thema „Semmering“. Das fünfte Stück und den Schluß des Konzertes bildete der von der Globe Unity 73 Schallplatte bekannte Marsch von Willem Breuker „Out of Burtons Song-

book". Ein Wiener Veranstalter will in den Sommermonaten Juli/August die wichtigsten Gruppen dieser Woche in einem Zehn-Tage-Festival präsentieren.

Peter Kaizar
Das kleine Festival hat bewiesen, daß in Wien ein zwar zahlenmäßig kleines, aber aufnahmefähiges und interessiertes Publikum für alle Ausdrucksformen des Free Jazz existiert, so daß man hoffen kann, daß das Eis allmählich gebrochen wird und weitere Veranstaltungen in größerem Rahmen folgen werden.
Ruediger Engerth

Hard Bop in Reinkultur

Louis Hayes Quintett mit Woody Shaw

Der Hinweis auf die Vielseitigkeit des Jazz der siebziger Jahre spiegelt die Verlegenheit wider, in die man gerät, wenn nach dem charakteristischen Stil dieses Jahrzehnts, wenn nach der Avantgarde unserer Tage gefragt wird. Tatsächlich hat sich bis heute kein neues Genie erhoben, das aus der in den sechziger Jahren erreichten Klangmaterialität neue musikalische Abläufe herzustellen wußte, das aus Tendenzen die Möglichkeit zu neuer Zusammenfassung zu nutzen verstand. Seit Ornette Coleman, John Coltrane und Cecil Taylor, dem übertragenden Dreigestirn, auf dem jede heute gespielte Note der Jazzmusik gründet, gibt es keine neue zentrale Persönlichkeit, die wenigstens andeutungsweise auf die Frage: „Wie weiter?“ eine Antwort formuliert. Die Jazzmusik entspricht in ihrer entwicklungsmaßigsten Stagnation damit durchaus anderen Kunstbereichen, und die Verlegenheit führte fast zwangsläufig zu einer momentan praktizierten Vielseitigkeit an Stilen und Verbindungen von Stilen, die mit einem Male lebendiger wurden, als dies in früheren Epochen vergleichsweise der Fall war.

Das Louis Hayes Quintett, wie es beim Treffpunkt Jazz in Stuttgart auftrat, verkörpert den Hard Bop in Reinkultur. Fast alle Musiker aus entsprechenden Gruppen der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre hervorgegangen, demonstrieren sie heute eine Homogenität in Auffassung und Durchführung, die in dieser stilistischen Direktheit selten ist. Was Hayes und seine Leute spielen, ist von ausgeglichener Vollendung, von abgerundeter Schönheit, alles paßt zueinander, niemand sprengt das Ganze. Gewiß, der feurige Überschwang der Anfangszeit, das

Wilde und Emotionelle, ist jetzt stark geglättet, aber dafür auch von wohl-durchdachter Proportion, von Übersicht und Reife geprägt. Jenseits aller modischen Anwandlungen überzeugt diese Musik durch die Aufrichtigkeit ihrer Interpreten, deren Spiel ja noch nie durch revolutionäre Neuheit gekennzeichnet war und die auch heute zu dem gefundenen Spielideal stehen. Jeder für sich und alle zusammen in einem Quintett von stilistisch großer Ausgewogenheit.

Louis Hayes ist einer der wichtigen Vertreter der Max Roach Schule, der in seinem Spiel ähnlich seinem Lehrmeister kraftvolle, harte Schlagzeugarbeit mit Intelligenz und rhythmischer Motivation paart. Er wirkt ebenso stimulierend wie zuverlässig. Sein sensibler, enormer Drive löst eine rhythmische Sicherheit aus, auf der sich die Bläser spielend bewegen. Er bevorzugt die Trommeln, versteht auch noch die rührig-intensive Besenarbeit und hat in den „Fours“ mit seinen Kollegen gleichfalls einen Schuß Kenny Clarke im Spiel. Seine Soli sind elektrisierend und um so erstaunlicher, wenn man bedenkt, wie viele Schlagzeuger heute ein Dreifaches an Arsenal auf die Bühne schleppen, um dann vielleicht die Hälfte an rhythmischer Vielfalt, quirligen Linien und dynamischer Prägnanz zu erreichen.

Das Quintett ist glänzend besetzt. Woody Shaw, ein noch immer junger Trompeter, der entgegen etwa von Marvin Peterson sein Trompetenspiel ganz in den Dienst und Geist der Gruppe integriert. Ein Musiker mit Leidenschaft, aber dennoch stets kontrolliert, sicherlich von Clifford Brown ausgehend und vielfach mit einem Touch Miles Davis von einst, noch eher Art Farmers. Überhaupt machen diese Solisten deutlich, daß man wohl einer Schule angehören kann und trotzdem keine Klischees spielen muß. Vielmehr fassen sie mehrere Einflüsse zur Eigenständigkeit zusammen, so auch der Tenorsaxophonist Junior Cook. Als Hard Bop Musiker bleiben ihm nur Sonny Rollins und John Coltrane, und je mehr Coltrane zur zentralen Mitte wurde, desto stärker ist auch Cooks Spiel von ihm gekennzeichnet: mit vollem, kräftigem, dunklem Ton, mit schnellen Passagen vielfach in die hohen Register gezogen, nach wie vor ein beachtenswerter Tenorist, wenngleich unter der Fülle von Tenorsaxophonisten unserer Zeit immer ein wenig verdeckt. Im Louis Hayes Quintett jedenfalls der passende und richtige Mann. Ronnie Mathews am Piano läßt die Bud Po-

well Schule aufblitzen, als sei sie gerade eröffnet worden. Aber auch er ist darin nur so weit verhaftet, als ihm gleichzeitig die Vielfalt pianistischer Möglichkeiten zur Verfügung steht. Die Kantigkeit und das Bizarre von Thelonious Monk sind des öfteren gegenwärtig, und allein überflüssig schien mir sein unbegleitetes Klavierstück, das mehr einer etüdenhaften Demonstration seiner Fähigkeiten gleichkam, als daß es dem Programm und dem musikalischen Bogen des Abends entsprechen konnte. Bleibt noch der Bassist Stafford James, erst vor kurzem in der Gruppe Marvin Petersons gehört. Dieses Mal war er zwar in das Quintett integriert, doch seine Eigenwilligkeit in Solo und Begleitung blieb trotzdem unüberhörbar.
Gerhard Kühn

Jazz-Wochenende in Hamburg

Volker Kriege), Departure, Henry Cow

Zwischen Freitag und Montag gleich drei wohlgelungene Konzerte: das stimmt den Jazzfreund zufrieden.

Im NDR-Workshop im großen Sendesaal trat die englische Gruppe Henry Cow auf. Ihre Musik läßt sich beim besten Willen kaum einordnen, es ist eine Art rhapsodischer Jazz mit free-lings-Gefühlen. Einen Henry Cow gibt es übrigens gar nicht. Die Gruppe heißt nur so. Niemand leitet und dirigiert, jeder spielt (fast) jedes Instrument, Kommunikation plus Exaktheit ist die Losung. Leise, ganz leise schleicht so mancher Einzelton durch den Raum. Oft überwiegen Stille und Pausen. Eine zu Boden fallende Stecknadel wäre übel vermerkt worden. Im Mittelpunkt der Gruppe die frühere Folkloresängerin Dagmar Krause, jetzt ein faszinierendes Stimmwunder, die müheles lange atonale Passagen, auch in schnellstem Tempo, bewältigte. Vorzüglich abgestimmt war die Klangfärbung zwischen Fagott, Vibraphon, Keyboards, Baß und Schlagzeug. Die noch relativ unbekannte englische Newcomer-Formation traf auf ein gespannt lauschendes, nicht mit Beifall geizendes Publikum. Ein interessanter Abend.

Im „Logo“-Jazzclub stellte sich ebenfalls eine relativ neue und sehr junge Gruppe vor: Departure aus München. Das Quartett ist ein Musterbeispiel dafür, wie man gleichzeitig perfekt,

durchdacht, relaxed und springlebig spielen kann. Meist werden eigene (rockige) Themen zu Gehör gebracht, aber auch Stücke von Eddie Harris, Chick Corea und Michal Urbaniak. Flöte, Sopran- und Tenorsaxophon mit der soliden und beflügelnden Rhythmusgruppe (E-Klavier, E-Baß, Schlagzeug), Münchener Föhn mit Heißluft. Eine runde Sache.

Womöglich noch jünger sind die neuen Wegbegleiter von Volker Kriege!. Sein Mild Maniac Orchestra ist jetzt ein Vierter mit Steuermann (am Mischpult). Außer Volker spielen Thomas Bettermann (Keyboards), Hans Peter Ströer (E-Baß), Evert Fratermann (Schlagzeug). Die neue Gruppierung traf im „Onkel Pö“-Club auf großen Publikumsandrang und freundlichen Zuspruch. Der jetzigen Rhythmusgruppe ging natürlich noch nicht alles so mühelos von der Hand wie den früheren Altmeistern, dafür brachten sie aber viel Frische und neue Färbung in das Geschehen. Am gelungensten an diesem Abend waren die Titel „Hello, Albert“ und die Bearbeitung eines brasilianischen Volksliedes. Homogene Musik mit viel Feeling.

Viele neue Gesichter auf der Jazz-Szene, viele neue Begabungen. Der Jazz hat, scheint's, keine Nachwuchs-sorgen.

Klaus Berger

5 Tage Workshop Freie Musik

in der Berliner Akademie der Künste

Probleme, sich gegenüber der Jazzgeschichte legitimieren zu müssen, gab es nicht. Das gilt musikalisch-artistisch, das gilt für die soziale, kommunikative und monetäre Darbietungsform dieser „Freien Musik“, die den Jazz im üblich verstandenen Sinne oft nur noch als Zitat benutzt, an dem sich die neue Instrumentalphantasie reibt, woher das rührt, was man die Emanzipation der Geräusche nennen kann. Das führt nicht selten an die Grenze der Selbstaufhebung von Musik als strukturiertem Klangprodukt — John Cage ist allen beteiligten Jazzmusikern ein Begriff, und das Publikum kennt ihn als den Verfremdungs-Brecht der modernen E-Musik. So einzuteilen, ist jedoch schon problematisch. Die Universalität der avancierten Klangphantasie speist sich aus Jazz und den Ergebnissen der europäischen Konzertmusik seit Schönberg und Webern. Es ist allenfalls pädagogisch nützlich, diese Kul-

turschubladen für die Erklärung dieser „Freien Musik“ aufzuziehen. Aber natürlich findet man darin nicht alles, nicht Ornette Coleman unten rechts, Erik Satie oben links, elektronische Environments weiter hinten nicht, und nicht Bachsches Kontrapunktik als Nippes obendrauf. Man findet da aber eine für alle fünf langen Abende durchgehende Aura der dem Jazz eigentümlichen intensiven Emotionalität bei Musikern und Publikum, die es verhindert, daß die hohe Intellektualität dieser seit nun 8 Jahren immer punktuellen und jedesmal neuen Neuen Musik sich als Laboratoriumssperre gegen die Erlebbarkeit der puren Klänge stellt.

Und doch ist Dr. Faustus' Grübeljazz ebenso vertreten wie glatt und glanzvoll reaktionärer Paganini-Sound, das eine etwa bei Paul Lytton, Schlagzeug, mit Evan Parker, Saxophone, am ersten Abend; das andere etwa bei Leroy Jenkins, Violine und Viola, beim „Revolutionary Ensemble“ an mehreren Abenden.

Es reicht nicht hin, das Arbeits- und „Konzert“-Klima in dem großen oberen Raum der Berliner Akademie der Künste als nur beiläufig zu erwähnen, es ist vielmehr konstitutiv auch für die aktuelle Entwicklung der jeweiligen Musik. Die Akademie, deren Rechts-träger der Senat für Kunst und Wissenschaft ist, stellt Räume frei zur Verfügung und Gelder (40 000 DM) für diesen Workshop, der seinerseits von der Musiker-Cooperative FMP (Free Music Production) veranstaltet wird. Der Senat redet der Akademie (auch in allen anderen Kunst-Sektionen) nicht ins Konzept, die Akademie redet der FMP nicht ins Konzept, eben weil diese Zusammenarbeit aus der Materie der „Freien Musik“ heraus entstand, die FMP redet den Musikern nicht ins Programm. Wie soll sie auch? Die „Institution“ FMP, das sind die Musiker selbst. Das hat Folgen für das Selbstverständnis von Musikern und Publikum, das 3 Mark für einen Abend zahlt, 8 Mark für den ganzen Workshop, den nun alle zusammen nicht als Festival verstehen, das Musiker und Gruppen mit immer identischen und reproduzierbaren Programmen „präsentiert“. Nichts steht diesen informellen Musikwerkstätten, die auch Konzertstruktur haben, ferner als das ganze Ritual des Jazz- und Showbusiness. Es ist klar, daß das eine ideale Produktionsbasis für die musikalische Avantgarde ist, die auf nichts anderes Rücksicht zu nehmen braucht als auf die ihrem „work in progress“ immanenten Gesetze und Gesetzlosigkeiten. Und so sind die

Auftritte und Abende: wenn die Musiker anfangen, wissen sie noch nicht, wann und wo sie aufhören, ob mit einem Cluster um halb zwölf oder mit einer offenen, schwebenden Bluesphrase nachts um viertel nach drei.

Es ist dann auch ebenso stimmig, daß einzelne Musiker in verschiedenen Konstellationen, daß dieselben Gruppen an mehreren Abenden spielen — und es ist nicht dasselbe, nicht reproduziert.

So wird es beim zweiten Auftritt von Evan Parker und Paul Lytton klarer, was diese Musik mit Saxophon und Schlagzeug bedeutet: nicht chaotisches Gezirpe, als hätte Ornette Coleman sein Saxophon entleibt, und unmotivierter Schlagabfolgen im Riesenarsenal von Lyttons Schlagzeug; sondern: klar gespielte und methodisch aufgebrochene Frequenzstrukturen in Einheit mit rhythmischem Tastschismus ohne aufgesetzte Zeit- und Ordnungseinheiten in einem permanenten „improvisatorischen“ Beziehungsgeflecht von Aktion und Reaktion. Hier, wie bei der Mehrzahl der Solisten und Gruppen auch, werden Feinstrukturen bloßgelegt, tonal und rhythmisch, so daß diese Erkenntnis mit dem Mythos aufräumt, daß Free Jazz das Chaos sei. Und man sollte den Ordnungsbegriff der Leute untersuchen, die den Begriff „Chaos“ denunziatorisch und polemisch anwenden.

Im Vergleich zu dieser reflektierenden Askease wirkt des Pianisten Alex von Schlippenbachs Quartett mit Peter Kowald, Baß, Paul Lovens, Schlagzeug, und einmal Peter Brötzmann, Saxophone und Klarinetten, und einmal Evan Parker, umwerfend vital und „musikalisch“, reich an Klangfarben und rhythmischen Feldern. Paul Rutherford, Posaune, Derek Bailey, Gitarre, Peter Kowald, Baß, dazu der artistischste aller Cellisten in E-Musik und Jazz, Tristan, spielen unter dem Namen „Iskra 1903“ eine Musik, die aus der Monotonie ihrer Grundelemente ihren Reiz bezieht, vergleichbar dem Prinzip auf Mark Tobey's Bildern, nur Tristan saust eruptiv darüber hin und darin herum, und alles con arco. Das archaischste Trio des europäischen Free Jazz, Brötzmann, van Hove, Bennink, ist zugleich das listigste: es transportiert auf altväterlichem Sound-Witz den aggressiven „Atheismus“ des neuen Jazz unmerklich in die Bereiche des Selbstverständlichen. Maarten van Regieren Altena konzentriert sich ganz und so listisch auf die scheinbar immer noch nicht ausgeschöpften Möglichkeiten des Basses, fern aller Elektronik.

Das Leit-Instrument des diesjährigen Workshops war die Gitarre, äußerlich verklammernd, was musikalisch-strukturell ohnehin zusammenhängt. Noch „melodios“, raffiniert mit Ring-Modulatoren arbeitend: Eddy Marron; am zweiten Abend Toto Blanke, auch bei ihm spürte man Erfahrungen im Rock-Jazz; Hans Reichel am dritten Abend mit der komplexesten Spielweise: mit Klangtürmen ohne Geländer. Dagegen war Derek Bailey am vierten Abend der reinste und trockenste Erik Satie der Gitarre: kaum Schönklang, äußerst reduzierte Geräuschgruppen, denen man mehr Reflexion als Komposition ansehen konnte. Ein Meer von Ironie, auf dem er mit äußerster Klangökonomie herumschipperte. So auch Fred Frith am letzten Abend. Han Bennink und Misha Mengelberg, Klavier, erteilten am Schluß eine Lektion: wie immer in einem Happening erzählten sie die Geschichte von der Destruktion und Reduktion des Unterhaltungswerts von Bar-Musik. Das war Jazz vor allem auch einmal.

Alle Platten der am Workshop beteiligten Musiker sind über die FMP, Berlin 10, Behaimstr. 4, zu haben.

Wilhelm E. Liefland

George Gruntz und seine Second Band

im Zürcher Schauspielhaus

Der außergewöhnliche Erfolg, den das von George Gruntz zusammen mit seinen Schweizer Musikfreunden Franco und Flavio Ambrosetti sowie Daniel Humair vor vier Jahren gestartete Unternehmen „The Band“ bei Jazzkritik und Publikum hatte, scheint immer noch nachzuwirken. Er trug sicher entscheidend dazu bei, daß nach mehreren Versuchen „The Second Band“ nun endlich Wirklichkeit werden konnte, zur Freude der vielen Big Band-Fans, die immer wieder bedauerten, daß die Existenz dieses die Grenzen des üblichen Big-Band-Jazz sprengenden Klangkörpers damals nur von so kurzer Dauer war. Tatsächlich scheiterte eine Wiedergeburt bisher weder an musikalisch-ideellen noch organisatorischen Gründen, sondern einzig am für die Realisation eines derartig ambitionierten wie aufwendigen Vorhabens nun einmal unabdingbaren finanziellen Aufwand. Dieser ist wiederum maßgebend von der musikalischen Zielsetzung geprägt, denn wie kein anderes Orchester lebt (!) „The Band“ von der Persönlichkeit und Ausstrahlung der einzelnen Solisten, die von Gruntz sorg-

sam und in direktem Zusammenhang zum Charakter der einzelnen Stücke ausgewählt wurden, woraus sich zum Teil lange (und kostspielige) Anreisewege ergaben. Gruntz möchte ja zur Palette moderner Jazz-Orchester von heute nicht einfach eine weitere Variante hinzufügen, sondern mit „The Band“ ein eigenständiges Konzept verwirklichen und damit gleichzeitig das Klischee durchbrechen, mit einer Big-Band könne man heute nichts wirklich Neues mehr machen.

Seinem Vorhaben liegt die Idee zugrunde, die Gestaltungsspielräume einerseits des Formalen und Vorherbestimmbaren (Komposition, Arrangement, Rhythmik, Art der Klangfarben- und Geräuschspektren durch differenzierten Einsatz verschiedener Instrumente-Gruppierungen unter Verzicht auf herkömmliches Satzdenken) und andererseits der spontanen Kreativität (Improvisation), wie sie durch die Individualität, Kommunikationsfähigkeit und das instrumentale wie expressive Können der einzelnen Solisten geprägt sind, nicht nur möglichst weitgehend auszuschöpfen, sondern so gezielt miteinander in Wechselbeziehung treten zu lassen, daß wirklich eine ganz neue Art von „Big-Band-Synergie“ (Gruntz) entstehen kann.

Daß es einzelnen Spielern ganz zu Anfang der sehr kurzen Probezeit trotz aller Heiterkeit insgeheim etwas Mühe machen würde, in diese unübliche Rolle zu schlüpfen, die gleichzeitig Freiraum zur persönlichen Aussage, aber auch möglichst kompromißlosen Kooperationswillen sowie Anpassungsvermögen beinhaltet beziehungsweise verlangt, machte sich nicht negativ bemerkbar, im Gegenteil: die Kürze der zur Verfügung stehenden Vorbereitungszeit (knapp drei Tage) für das Kennenlernen der vorliegenden, bereits fertig arrangierten Kompositionen sowie die unmittelbar bevorstehenden Auftrittstermine (Konzert und TV-Aufzeichnung in Lugano, Auftritte beim Bergamo Jazz Festival, bei den Jours De Jazz in Grenoble, im Palais de Congres in Paris, verbunden mit Aufnahmen für die ORTF, und die zwei Abschlußkonzerte im Zürcher Schauspielhaus mit Aufnahmen für ein neues MPS-Album, alles zusammen nicht länger als eine Woche), das ergab ein Programm, das nach Aussagen von Beteiligten als eine Art kreative Streß-Situation empfunden wurde, die zu höchsten Leistungen anspornte. Daß dieser Idealzustand nur innerhalb einer beschränkten Zeitspanne in derartiger Intensität aufrechterhalten werden kann (nicht länger als 14 Tage, so

Gruntz), und dann unweigerlich in die allzu bekannten Bereiche erstarrender Orchesterroutine führen würde, liegt auf der Hand.

Ein erstaunlich gut besetzter Saal am Nachmittag und ein so gut wie ausverkauftes Haus beim Abendkonzert stellten unter Beweis, wie stark die Ausstrahlung und Lebendigkeit der ersten Band trotz der vierjährigen Unterbrechung noch heute präsent ist. Das für einen Sonntag so unerwartet zahlreich erschienene Publikum wurde dann auch nicht enttäuscht und zeigte sich trotz der konservativen Atmosphäre der heiligen Schauspielhaus-Hallen für Zürcher Verhältnisse überraschend aufgeschlossen und ließ sich, vor allem am Schluß des Abendkonzerts, zu wahren Begeisterungstürmen hinreißen. Für alle diejenigen, die beide Konzerte miterleben konnten, war frappierend, wie unterschiedlich die einzelnen Stücke wirkten, ja zum Teil einen veränderten Charakter annahmen, obwohl natürlich die Kompositionen und genau fixierten Arrangements bei beiden Konzerten völlig identisch waren: ein weiterer Beweis dafür, wie treffend die verschiedenen Arrangements (alle von Gruntz) entsprechend seinen Vorstellungen den einzelnen Solisten auf den Leib geschrieben waren, so daß der jeweilige Spieler nicht nur vom formalen und klangcharakteristischen Aufbau der Stücke geführt wurde, sondern er seinerseits durch die Intensität seiner momentanen Aussagekraft den musikalisch-expressiven Charakter der Stücke weitgehend steuern konnte.

Es ist kaum möglich, auf alle eindrucksvollen Soli der ausschließlich aus erstklassigen Improvisatoren zusammengesetzten Band einzugehen. Besonders beeindruckt haben mich der junge Trompeter Jon Faddis mit seinen schnellen und scharf artikulierten Linien, die mit einer Leichtigkeit und wie selbstverständlich immer wieder in die höchsten Lagen führten, Franco Ambrosettis Flügelhorn-Solo in dem von ihm stammenden und wohl schönsten Stück des Konzertes „Epitaph for a Friend“ (dem unter so tragischen Umständen ums Leben gekommenen Posaunisten und ehemaligen „The Band“-Mitglied Ake Persson gewidmet), Alan Skidmore, der gleich im ersten Stück mit seinen dynamisch-attackierenden Ausbrüchen auf dem Tenorsaxophon voll da war (und anscheinend keinerlei Anlaufschwierigkeiten kennt), und der souverän agierende Ferdinand Povel. Erst in der Zugabe zeigte Trompeter Palle Mikkelborg sein ganzes Können, und



GEORGE GRUNTZ SECOND BAND

Foto: Yves Kol

das beste Posaunensolo spielte Erich Kleinschuster (im ersten Konzert!) in der ebenfalls von Franco Ambrosetti stammenden Komposition „Pistrophallobus“. Hervorzuheben aber auch der mit knappen Handbewegungen und Zeichen auskommende, auf jegliche dirigentischen Mätzchen konsequent verzichtende musikalische Leiter des Ganzen, George Gruntz, der auch am heute so oft mißbrauchten Synthesizer überlegene Zurückhaltung übte und sich nie zu vordergründigen Klang- und Geräusch-Gags hinreißen ließ (im Gegensatz zu einzelnen früheren Aktionen zum Beispiel im Rahmen der „Piano Conclave“). Der Tuba- (und Baritonsaxophon-) Spieler Howard Johnson, einer der unbestrittenen „Stars“ der Band, hatte allerdings erst zu nächtlicher Stunde und im Rahmen einer Zugabe (der Flavio Ambrosetti-Blues-Komposition „The Age of Prominence“) Gelegenheit, sich aus seiner Understatement-Rolle zu befreien, was er dann auch mit einem in atemberaubender Virtuosität dargebotenen, fast zehnminütigen Tuba-Solo tat, das neben dem unerhörten Tempo vor allem durch die meisterhaft eingesetzten Growl-Effekte sein besonderes Gepräge erhielt und das Publikum zu freneti-

schen Beifallsaktionen hinriß. Immer präsent mit rhythmisch effektvollen, ausgefallenen oder humorvollen, aber immer musikadäquaten Aktionen der hervorragende, mit traumwandlerischer Sicherheit agierende brasilianische Perkussionist Dom Um Romao. Als Gesamteindruck muß festgehalten werden, daß es Gruntz mit seinen Co-Leadern und den übrigen Solisten nicht nur gelang, das Niveau der ersten Auflage von „The Band“ wieder zu erreichen, sondern daß auf allen Ebenen eine enorme, eigentlich in diesem Ausmaß nicht erwartete Intensitätssteigerung erzielt wurde, die dieses Unternehmen zum vielleicht anspruchsvollsten seiner Art auf der gegenwärtigen Jazzszena werden ließ. Hoffentlich bleibt das nicht der letzte Versuch, mit derartig effektiven Mitteln neue Bereiche des Big-Band-Jazz zu erkunden und zu erschließen. Die Ergebnisse von Gruntz' „Second Band“ geben zu vermehrten Erwartungen Anlaß! Gespannt darf man auf die neue MPS-LP dieser Band sein, denn die Auswahl aus dem umfangreichen, ausschließlich live mitgeschnittenen Bandmaterial der zwei Zürcher Abschluszkonzerte dürfte wegen der Qual der Wahl gar nicht so einfach sein. Johannes Anders

Musiker-Kooperative Schweiz

Im Stadthof 11 in Zürich-Oerlikon fand Anfang April die Generalversammlung der am 1. Februar 1975 gegründeten „Musiker-Kooperative Schweiz“ (Verein zur Förderung improvisierter Musik), statt. Neben dem Rechenschaftsbericht des bisherigen Präsidenten Peter Frey (Free Jazz Bassist aus Zürich) und Berichten über die Aktivitäten der verschiedenen Arbeits- und Ortsgruppen standen als Behandlungs- und Diskussionspunkte vor allem die Wahl einiger neuer Vorstandsmitglieder sowie die Organisationsform und Musiker-auswahl für das erste gesamtschweizerische „MKS-Festival“ im Vordergrund, das im Mai/Juni in zehn Schweizer Städten stattfinden soll.

Beschlossen wurde unter anderem ein neues Pflichtenheft für Vorstandsmitglieder, das neben ihrer Vorstandstätigkeit eine aktive Mitarbeit in einer Orts- oder Arbeitsgruppe zur Bedingung macht, weiter die Beibehaltung der bisherigen Mitgliederbeiträge und die Änderung und Verbes-

serung des provisorischen MKS-Signets. Als erfreulich wurde bezeichnet, daß zu den bereits bestehenden Ortsgruppen „AMR“ Geneve („Association pour la Musique de Recherche“) und „MAL“ („Musique Action Lausanne“) sich noch weitere Ortsgruppen gebildet beziehungsweise Organisationen der MKS angeschlossen haben, so etwa in Zürich („Modern Jazz Zürich“, MJZ), Basel, Bern/Mittelland mit Biel, Grenchen und Solothurn, dann Liestal, „Rechtes Zürichsee-Ufer“, St. Gallen und Zug. Der Mitgliederbestand hat sich inzwischen um 100 auf ca. 220 Mitglieder erhöht, was unzweifelhaft auf eine positive Entwicklung hindeutet.

Als bisher erreichte oder absehbare Fortschritte wurden die rege Konzerttätigkeit einzelner Ortsgruppen (Bern, Lausanne, Genf und Zürich), die eine spürbare Verbesserung der Auftrittsmöglichkeiten für Musiker zur Folge hatte, die Koordinationsstelle für Konzertorganisatoren (sie müßte noch stärker in Anspruch genommen werden), die Aufnahme von Subventionsgesprächen mit der „Pro Helvetia“ und der Erziehungsdirektion des Kantons Zürich sowie das erfreuliche Echo auf die Gründung und bisherige Arbeit der MKS bei Presse und Radio hervorgehoben. Kurz vor der Vollendung steht das schon lange erwartete ausführliche Schweizer Musiker-, Veranstalter- und Partner-Verzeichnis, das nach der Veröffentlichung von allen Interessenten (auch Nichtmitgliedern) bei der MKS bezogen werden kann.

Mehr Information hätte man sich von der so wichtigen „Arbeitsgruppe Musikerziehung/Pädagogik“ gewünscht, um festzustellen, ob hier wirklich effektive Arbeit geleistet wurde. Die Tätigkeit der Einmann-Arbeitsgruppe „Information“, die von Stephan Wittwer betreut wird, beschränkte sich bisher lediglich auf die sporadische Herausgabe eines Informationsblätchens unter dem Titel „MKS Paper“, das aber bisher bei den Mitgliedern nur wenig Resonanz auslöste. Dieses Mitteilungsblatt soll jetzt in neuer und handlicher Form und in Kurzfassung jeden Monat erscheinen. Der Komponist und Pianist Urs Peter Schneider („Neue Horizonte“, Internationale Gesellschaft für Neue Musik/IGNM Bern), MKS-Vorstandsmitglied und Kontaktperson zur E-Musik sowie verantwortlich für die „Arbeitsgruppe Urheberrechte“, wies wiederum auf die völlig unbefriedigende Situation der improvisierten Musik im Zusammenhang mit den Bewertungskriterien der SUIA (Schweiz. Gesellschaft für Urheber und Verleger, entspricht der

deutschen GEMA) hin. Mit Befremden wurde von den Versammlungsteilnehmern zur Kenntnis genommen, daß ein so dringend nötiges erstes Gespräch über diese Problematik von der SUIA seit über acht Monaten systematisch verschleppt wird mit dem Ziel, erst nach der von der SUIA in diesem Zusammenhang angekündigten „Revision des Verteilungsreglements“ (und den damit geschaffenen neuen und vollendeten Tatsachen) mit sich reden zu lassen.

Als Sensation wirkte schließlich die Mitteilung von Marco Siegrist, neben Remo Rau und Irene Schweizer Leiter der Vereinigung „Modern Jazz Zürich“, daß die seit acht Jahren regelmäßig von MJZ durchgeführten Mittwochabend-Konzerte, die zuletzt jeweils im VSETH-Foyer an der Leonhardstraße stattfanden und durch ihre breitgefächerte Programmgestaltung mit in- und ausländischen Musikern weit über die Grenzen der Schweiz hinaus Resonanz auslösten, mangels genügendem Publikumszuspruch demnächst eingestellt werden sollen und pro Monat nur noch ein Konzert, allerdings in größerem Rahmen, zum Beispiel im Konzertsaal des Restaurants „Weißer Wind“, veranstaltet wird. Als Grund für den bedauerlichen Rückgang der Zuhörerzahlen wird weniger fehlendes Musikinteresse als vielmehr der durch die Lärmpolizei erzwungene Wegzug vom „Hinteren Sternen“ am Bellevue und somit vom Stadtzentrum, sowie die örtlich und räumlich ungünstige Situation am jetzigen Standort angenommen, die den veränderten Bedürfnissen des jugendlichen Publikums von heute nicht mehr zu entsprechen scheint. Damit fällt für in- und ausländische Musiker und Gruppen die wichtigste, weil regelmäßig bestandene Auftrittsmöglichkeit der Schweizer Jazzszene weg, was nicht nur für das Zürcher Musikleben, sondern vor allem auch für die Musiker selbst ein Unglück bedeutet (auch wenn die MJZ-Gagen nicht sehr hoch waren), vor allem auch deshalb, weil nirgends eine Ersatzlösung in Sicht ist.

Ein weiterer Grund also, die „Musiker-Kooperative Schweiz“ zu unterstützen. Sie möchte sich als einzige Organisation der Schweiz für alle Richtungen improvisierter Musik einsetzen und hofft, daß sich ihr noch weitere Musiker, Musikfreunde und Interessenten als Mitglieder anschließen, damit sie ihre berechtigten Anliegen in der Öffentlichkeit in Zukunft noch besser vertreten kann. (Die Adresse der MKS lautet: Musiker-Kooperative Schweiz, Am Wasser 125, CH-8049 Zürich, Telefon 01/561863.)

Johannes Anders

Er meint, daß das Altern eines Posaunisten keine Beschränkung mit sich bringen muß. „Das hängt allein vom Individuum ab und vor allem davon, ob man ständig spielt. Wenn man längere Zeit pausiert, dann verliert man den Ansatz, vor allem, wenn man älter ist. Aber man kann 60 Jahre alt sein und immer noch auf dem Höhepunkt seiner Leistungsfähigkeit, vorausgesetzt natürlich, daß man nicht aufhört, ständig an sich zu arbeiten. Ich bin der Ansicht, daß ich die Posaune jetzt besser blase als je zuvor. Ich hörte mich schon vor 20 Jahren immer wieder sehr kritisch ab und meine, ich habe mich seitdem weiter vervollkommen. Zumindest hoffe ich das; man spielt eben viel reifer und überlegter, wenn man sich jahrzehntelang intensiv mit der Posaune beschäftigt. Man muß eigentlich zwangsläufig immer besser werden, wenn man viel spielt. Das heißt aber nicht, daß ich nicht noch sehr viel zu lernen hätte. Wenn man davon überzeugt wäre, daß man der Größte ist, so perfekt, daß man nichts mehr dazulernen kann, niemand fähig ist, diese Leistung zu übertreffen, dann könnte man nichts mehr tun, als sein Instrument wegpacken! Dann wäre alles aus, vorbei. Aber in Wirklichkeit ist es so, daß es nie ein Ende nimmt, man sieht ständig Möglichkeiten, sich zu verbessern, hat immer wieder neue Ideen, experimentiert mit dem Instrument. Ich spüre auch, daß ich heute mehr Kontrolle über das Instrument habe, als je zuvor. Aber ich will es noch vollständiger beherrschen, möchte immer weiter darauf herumexperimentieren, um gewisse Phrasen spielen, bestimmte Spielkombinationen verwirklichen zu können, die ich bisher nur im Kopf habe. Es geht also um das Ziel einer totalen Meisterschaft über das Hören, und das bedeutet ein fortwährendes Lernen, das kein Ende nimmt. Aber gerade das ist ja das Gute daran!“

Gudrun Endress

Plattentips:

Frank Rosolino: Horo HLL 101-4
Frank Strazzeri: Glendale GLS 6002
Frank Rosolino: Conversation
BASF/MPS 2022714-6
Supersax plays Bird with strings:
Capitol ST-11371

Dieser Ausgabe liegt ein Prospekt des **5. Internationalen Jazz Festivals Moers** bei, den wir der freundlichen Aufmerksamkeit unserer Leser empfehlen.

JAZZNEWS

Wieder Jazzkurse in Burghausen

Die Interessengemeinschaft Jazz Burghausen veranstaltet in Verbindung mit der Stadt Burghausen und dem Education Center der Internationalen Jazzföderation in München zwei Sommer-Jazzkurse. Der 11. findet vom 9.—15. August und der 12. vom 16.—22. August 1976 statt. Beide Kurse behandeln — nach Anfängern und Fortgeschrittenen getrennt — jeweils dasselbe Programm: Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Improvisation, Geschichte, Zusammenspiel in Gruppen verschiedener Besetzung und Stilistik. Die Kursleitung liegt in den Händen von Joe Viera, weitere Dozenten sind Reinhard Glöder, Heinrich Hock, Ed Kroger, Eddy Marron, Richard Wiedemann, Jochen Rose und Axel Prashuhn. Die Teilnahmegebühr beträgt 120DM. Anmeldungen sind bis 20. Juni zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40.

USA Festival-Termine

Neben den großen amerikanischen Jazz Festivals in New York, New Orleans und Monterey gibt es noch eine ganze Anzahl kleinerer Jazz-Ereignisse. So das Coon-Sanders Two-Day Meeting am 21. und 22. Mai, das Sacramento Jubilee vom 28.—31. Mai, den Big Hörn Memorial Day Bash vom 29.—31. Mai, das Sedalia Ragtime Festival vom 12.—13. Juni, das St. Louis Ragtime Festival vom 14.—19. Juni und das Bix Beiderbecke Memorial Jazz Fest vom 29. Juli bis 1. August.

Geplante Tournéen

Bresche Publikationen (34 Göttingen 1, Düstere Straße 21, Telefon 05517 59435) wird folgende Ensembles in nächster Zeit auf Tournee schicken: Cyklus, eine Funk-Jazz-Gruppe aus Hannover, vom 5.—25. Mai, die Tomasz Stanko & Adam Makowicz Unit vom 12. Mai—13. Juni, Joachim Kühn als Solopianisten im Juli, die Imre Köszegi Rhythm and Brass Corporation aus Ungarn vom 20. Okt.—10. Nov. sowie das Zbigniew Namysłowski Quintett im November und Dezember. Enja Records (8000 München 19, Nymphenburger Straße 209, Tel. 089/161777) bieten für die nächste Zeit folgende Gruppen für Gastspiele an: das Attila Zoller Trio für Mai, das Mal Waldron Quintett mit Manfred Schoof

für Mai und Juni, das Yosuke Yamashita Trio für Mai, Juni und Juli. Der Club Jazzland (A-1010 Wien, Franz-Josefs-Kai 29, Tel. 63 25 75) vertritt den Blues-Gitarristen David „Honeyboy“ Edwards, der vom 28. Sept.—17. Okt. nach Europa kommen wird. Ebenso managt der Club auch den Chicago-Pianisten Art Hodes, der ab 5. Okt. gebucht werden kann.

Das Concert Büro Rolf Schubert (Bonner Straße 4, 5000 Köln 1, Tel. 0221 / 32 27 29) bietet für die nächste Zeit folgende Stars und Gruppen an: Dexter Gordon mit Begleittrio vom 21. bis 30. Juni, Errol Dixon für Ende Juni, Mighty Flea Gönners Quartett vom 8. bis 26. September, Sunnyland Slim vom 20. September bis 17. Oktober, The Old Timers, eine Dixielandgruppe aus Warschau, vom 1. bis 17. Oktober, Louisiana Red vom 18. bis 31. Oktober, Art Hodes vom 18. bis 31. Oktober, Blind John Davis vom 1. bis 30. November, wieder Errol Dixon vom 28. November bis 12. Dezember und Barney Kessel vom 1. bis 16. Dezember.

Musica Nova Stuttgart

Musica Nova Stuttgart ist der vorläufige Name einer Vereinigung, die sich zum Ziel setzt, in Einführungsabenden, Vorträgen und Konzerten neue Musikformen vorzustellen. Die Gründungsversammlung, zu der alle Interessierten eingeladen sind, findet am Freitag, dem 14. Mai 1976, um 16 Uhr in der Staatl. Hochschule für Musik, Urbansplatz 2, Saal 401, statt. Am gleichen Tage wird Karlheinz Stockhausen im Mozartsaal der Stuttgarter Liederhalle eigene Werke aufführen. Wolfgang Dauner, Manfred Schoof und Eberhard Weber spielen am Sonntag, dem 16. Mai, ebenfalls im Mozartsaal. Kontaktadresse: Bernd Konrad, Schützenstr. 19, 7000 Stuttgart 1, Tel. (07 11) 24 07 25

Bestselling Jazz LPs sind derzeit nach Angaben der amerikanischen Musikzeitschrift Billboard: 1. Blackbyrds „City Life“, 2. Grover Washington Jr. „Feels So Good“, 3. Chick Corea „The Leprechaun“, 4. Roy Ayers Ubiquity „Mystic Voyage“, 5. Donald Byrd „Places And Spaces“, 6. John Klemmer „Touch“, 7. Flora Purim „Open Your Eyes You Can Fly“, 8. Tom Scott „New York Connection“, 9. Ronnie Laws „Pressure Sensitive“, 10. Brecker Brothers „Back To Back“.

Don Ayler, der Bruder des 1970 verstorbenen Tenorsaxophonisten Albert Ayler, will demnächst mit einem Quintett auf Europatournee gehen. Der Trompeter gastierte schon in den 60er Jahren in verschiedenen europäischen Ländern. Die Kontaktanschrift der Don Ayler Gruppe ist Roland Baggenaes, Norregade 28, DK-7861 Balling, Dänemark.

Paul Barnes, 75jähriger Klarinettist aus New Orleans, der in den 20er Jahren schon mit King Oliver und Jelly Roll Morton spielte, hat von der Tulane Universität die Ehrendoktorwürde erhalten. Bei der feierlichen Verleihung musizierte Barnes mit einer Gruppe, der u. a. der Posaunist Louis Nelson und der Gitarrist Emanuel Sayles angehörten.

Brassy Brew, Heidelberger Jazz-Rock-Gruppe, wird sich in Zukunft in Quartett-Besetzung vorstellen. Joachim Romeis und Bruno Schaab haben die Formation verlassen, die sich nun aus Knut Rössler, Saxophone, Stringmachine, Thomas Wind, Keyboards, Vibraphon, Alfred Henning, Baß, und Ringo Hirth, Schlagzeug, zusammensetzt. Die Kontaktanschrift ist Reinhold Hirth, Am Heumarkt 6, 69 Heidelberg, Tel. 0 62 21 / 1 23 02.

Dave Brubeck hat wieder ein neues Mitglied in seiner Familiengruppe. Bei den „Two Generations“-Formationen ist neben den Brubeck-Söhnen Darius, Danny und Chris jetzt auch noch der vierzehnjährige Matthew mit von der Partie. Er spielt Cello und Klavier.

Bobby Bryant leitete Mitte April in der Royce Hall an der Universität von Kalifornien in Los Angeles eine Memorial-Veranstaltung für Oliver Nelson. Der Trompeter spielte bei diesem Anlaß mit einem 43 Mann starken Orchester einige wichtige Kompositionen von Oliver Nelson. Der Reingewinn des Konzertes fließt der Washington Universität in St. Louis zu, an der Oliver Nelson früher studiert hatte.

Milt Buckner gastiert derzeit in Europa. Der Pianist und Organist reist dabei mit seinem Bruder, dem Altsaxophonisten Ted Buckner, Wallace Davenport, Trompete, Buster Cooper, Posaune, Arnett Cobb und Eddie Chamblee, Tenorsaxophon, Andre Persiani, Klavier, Roland Lobligeois, Baß, und Panama Francis, Schlagzeug.

Ted Easton, Schlagzeuger und Inhaber des New Orleans Clubs in Scheveningen, hat in den letzten Jahren

mit eigener Band und diversen amerikanischen Gastsolisten, darunter Peanuts Hucko, Wild Bill Davison, Bobby Hackett, Vic Dickenson, Billy Butterfield, Buddy Tate, Dick Gary, Ralph Sutton, Bud Freeman, Harry Edison und Maxine Sullivan, mehrere Platten produziert, die in Kürze erscheinen sollen. Eastons Anschrift ist: New Orleans Club, Palacestraat, Scheveningen, Holland, Tel. 54 74 22.

Limpe Fuchs tritt jetzt nicht nur mit Paul Fuchs im Duo auf, sondern macht auch Solomusik an Schlagzeug und Keyboards. Limpe Fuchs hat die Kontaktanschrift PAP Hein, Föhrenstr. 11 a, 8031 Gröbenzell.

Jan Garbarek wird mit Keith Jarrett, Charlie Haden und einem Streichorchester Ende Mai in den USA auftreten. Ende Juni wird der norwegische Tenorsaxophonist mit Blas- und Streichorchester beim Kongsberg Festival mitwirken. Garbarek wurde für dieses Jahr auch zum Newport Jazz Festival nach New York eingeladen.

Earl Mines ist nach wie vor vielbeschäftigt. In nächster Zeit wird er Konzerte in Toronto, Chicago, Washington und Los Angeles geben. Der Pianist leitet derzeit eine Gruppe mit dem Klarinettenisten Rudy Rutherford, dem Bassisten Harley White und dem Schlagzeuger Eddie Graham. Dazu hat er als Attraktion die Sängerin Marva Josie verpflichtet.

Jasper van't Hof hat mit der Firma MPS einen Vertrag abgeschlossen. Jedes Jahr werden jetzt zwei Platten mit dem holländischen Pianisten und Synthesizerspieler erscheinen. In Kürze wird eine bereits produzierte Platte der Pork Pie veröffentlicht.

John Lee Hooker gastiert mit seiner Coast to Coast Blues Band vom 10.—24. Juni in der BRD." Der Blues-Sänger und Gitarrist wird von der Musikproduktion Christmann/Schaaf, Koblenz, vertreten.

Bobby Jones hat mit dem Bassisten Ali Haurand und dem Schlagzeuger Frank Köllges ein Trio gebildet, das im Juni und im August auf Tournee gehen wird. Die Kontaktanschrift ist V.H.S. Jazz Studio, 4060 Viersen 1, Konrad-Adenauer-Ring 10, Telefon 021 62/1 84 08.

Key spielt jetzt ohne Sängerin und mit dem neuen Schlagzeuger Kurt Billker aus Köln. Die Musik ist dadurch nicht mehr so eindeutig auf Rock fixiert, sondern offener und vielschichtiger geworden. Die deutsche Gruppe will in Kürze ihre erste Platte aufnehmen. Key wird im Oktober auf Deutschlandtournee gehen. Die Kontaktanschrift ist Rainer Linke, Krefelder Straße 66,

5000 Köln 1, Tel. 0221 773 04 04, oder Reinhard Schmilz, Venloer Straße 360, 5000 Köln 30, Tel. 02 21 / 55 82 24.

Miriam Klein hat im Februar einen sehr erfolgreichen Auftritt im neuen domicile in München absolviert. Die Schweizer Sängerin wird demnächst eine Platte mit Kompositionen von Ray Ellis und Herbert Rehbein aufnehmen. Rehbein ist ein Arrangeur, der vor allem für Streicher schreibt und mit dem Miriam auch schon mehrere Rundfunkaufnahmen mit Strings produziert hat. Vom 11.—20. Juni unternimmt Miriam mit dem Pianisten Kenny Drew, dem Bassisten Jimmy Woode und dem Schlagzeuger Tony Inzalaco eine kurze Deutschland-Tournee. Zu buchen ist sie für diese Gastspielreise über das Concert Büro Rorf Schubert, Bonner Str. 4, 5000 Köln 1, Tel. 02 21 7322729.

Oscar Klein hat im Februar mit Bud Freeman eine Platte in Italien aufgenommen. Der in Basel lebende österreichische Trompeter, Gitarrist und Mundharmonikaspieler legte zudem eine Platte mit dem Pianisten Henri Chaix vor sowie ein Album mit eigener Gruppe unter dem Titel „Echoes of Harlem" und wirkt auch auf der LP der Wild Bill Davison All Stars mit, die jetzt veröffentlicht wurde.

Mombasa nimmt in diesen Tagen ihre zweite Platte auf. Die Afro-Jazz-Gruppe um den Posaunisten Lou Blackburn hat wieder einmal ihre Besetzung verändert. Mit Blackburn spielen jetzt Doug Lucas, Trompete, Percussion, Don Ridgeway, E-Bass, Percussion, Alan Tatham, Schlagzeug, Percussion, sowie Bob Reed, Conga, Percussion. Im Mai und Juni ist Mombasa in der BRD und in der Schweiz auf Tournee. Die Kontaktanschrift von Mombasa ist Mary Walker, Teterowerstr. 15, 1000 Berlin 47, Tel. 0307 6 06 35 75.

OM ist derzeit auf einer Skandinavien-tournee, wo sie in Clubs auftritt, Konzerte gibt und Rundfunkaufnahmen bestreitet. Ende Mai geht die in der Schweiz beheimatete Gruppe mit Christy Doran, Urs Leimgruber, Bobby Burri und Fredy Studer auf eine Gastspielreise nach Österreich.

Die **Portena Jazzband** aus Buenos Aires kann nicht, wie angekündigt, im Sommer in Europa gastieren. Die Gruppe ist in Argentinien sehr populär. So konnte kürzlich ihr Bandleader, der Kornettist Martin Müller, die erste Goldene Schallplatte der Trova Industrias Musicales für eine Million verkaufter Jazzplatten entgegennehmen.

Archie Shepp stellte sich kürzlich bei einem Konzert in Philadelphia mit einer Gruppe vor, die sich „Change of

the Century Orchestra" nennt. Zu ihr gehören die Saxophonisten Odean Pope und David Murray, der Posaunist Grachan Moncur, der Vibraphonist Khan Jamal und die Schlagzeuger Sunny Murray und Philly Joe Jones.

Eje Thelin wurde von der schwedischen Plattenfirma Caprice mit der „Goldenen Schallplatte" ausgezeichnet. Dieser Preis wird jährlich jenem Jazzensemble verliehen, das aus einer Umfrage unter Plattenhörern und Jazzkritikern als die repräsentativste schwedische Gruppe hervorgeht.

Ralph Towner hat mit seiner Gruppe Oregon, die noch durch den Schlagzeuger Elvin Jones erweitert wurde, eine Platte für die Firma Vanguard aufgenommen.

McCoy Tyner hat mit diversen Solisten, darunter Flötist Hubert Laws, Bassist Ron Carter und Schlagzeuger Billy Cobham, sowie einer Streichergruppe Aufnahmen gemacht, die in Kürze auf dem Mainstreamplattenetikett veröffentlicht werden sollen.

Michal Urbaniak, der seit zwei Jahren in den USA lebt, wird im Herbst wieder einmal auf eine Europatournee gehen. Am 23. Oktober wird er bei den Donaueschinger Musiktagen gastieren, danach beim Jazz Jamboree in Warschau auftreten und auch beim NDR in Hamburg spielen. Der erfolgreiche polnische Geiger, Saxophonist und Synthesizerspieler leitet eine eigene Gruppe, die er Fusion nennt und in der derzeit mitwirken: Urszula Dudziak, Gesang, Percussion, Joe Caro, Gitarre, Basil Fearington, Baßgitarre, und Steve Jordan, Schlagzeug. Die Urbaniak Fusion ist in Europa zu buchen durch die International Jazz Federation, P.O. Box 671, A-1011 Wien, Österreich, Tel. 93 54 29.

George Wein hat vor kurzem auf der 58. Straße East in New York einen Jazzclub unter dem Namen „Storyville" eröffnet. U. a. stellten sich dort in letzter Zeit vor: Sonny Fortune mit Billy Hart, die Sängerin Cheryl Alexander mit dem Al Dailey Trio, Budd Johnson mit Roy Haynes, Charles Davis mit Panama Francis, Eddie Jefferson, eine Dixielandgruppe um Max Kaminsky und die Clifford Jordan-Ken McIntyre Formation.

Phil Wilson, der durch seine Mitwirkung im Woody Herman Orchester bekannt wurde, hat jetzt unter eigenem Namen eine Platte für das Famous Door Etikett gemacht. Der Posaunist spielt dabei mit Al Cohn, Tenorsaxophon, John Bunch, Klavier, Milt Hinton, Baß, und Mousey Alexander, Schlagzeug.

JAZZ PODIUM

Nr. 6/XXV Juni 1976 DM 3,- sfr. 3,50 öS 21,-

E 1315 EX

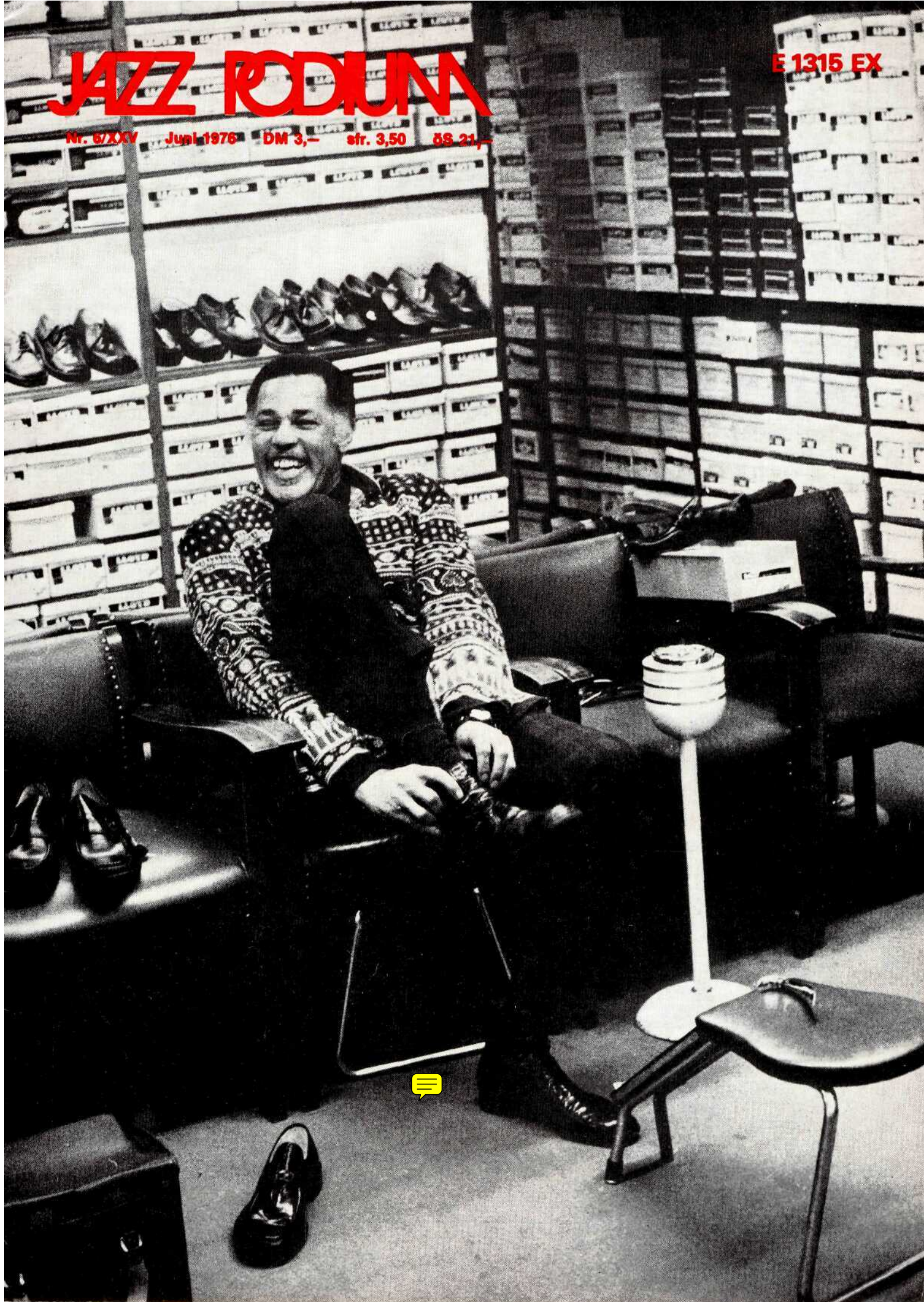




Foto: P. G. Deker

FEELINGS

Gespräch mit Ella Fitzgerald

Es ging um ein Gespräch mit Ella Fitzgerald, an dem mir schon seit Jahren gelegen war. Nur wird sie so abgeschirmt, daß es mir noch nie gelungen ist, an sie heranzukommen. Vielleicht konnte ich jetzt telefonisch etwas arrangieren. So rief ich nachmittags ihr Hotel an, um mich mit ihrer Begleiterin abzusprechen.

„Hallo“, meldete sich eine weibliche Stimme.

„Ich würde gerne für die deutsche Zeitschrift Jazz Podium ein Interview mit Ella Fitzgerald machen. Ich kann mir denken, daß sie jetzt von der Reise müde sein wird und daß sie auch nach ihrem Auftritt wahrscheinlich keine große Lust zu einem Gespräch haben wird, können Sie mir aber nicht doch irgendeinen günstigen Termin nennen? Oder stimmt es, daß Ella In-

terviews überhaupt nicht liebt?“

„Wer hat Ihnen denn das gesagt? Haben Sie Ella einmal persönlich gefragt? Wenn es unsere Zeit erlaubt, geben wir immer gerne Interviews.“

„Wann und wie können wir das heute machen?“

„Am besten heute abend beim Konzert. Ella kommt da schon zu Beginn, tritt aber erst nach der Pause auf. Da haben Sie also Zeit für ein Gespräch.“

Na, das war ja überraschend gut gegangen, und ich war froh, daß mein Wunsch in Erfüllung ging. So stand ich schon lange vor Konzertbeginn an den Künstlergarderoben, wo Ella dann auch nach einiger Zeit erschien. Bevor ich mich aber an ihre Begleiterin wenden konnte, steuerte Ella auf mich zu und sagte erregt: „Mit mir

haben Sie vorher am Telefon gesprochen! Jetzt sehe ich, daß Sie noch niemals zuvor im Leben zu mir gekommen sind und um ein Gespräch gebeten haben, Sie nahmen sich niemals die Zeit dafür! Wie können Sie behaupten, ich würde Interviews has-sen, wenn Sie nie meine Meinung darüber gehört haben?“

„Aber Norman Granz...“

„Das bin nicht ich. Das ist nicht Ella! Meist bekomme ich die Leute, die mich sprechen wollen, nicht einmal zu Gesicht. Es sei denn, sie rufen mich direkt an.“

Nun war es mir klar, daß ich unfreiwillig in ein Spannungsfeld hineingeraten war, das seit Jahrzehnten zwischen ihr und Norman Granz besteht. Beide wissen, daß sie ohne einander nicht auskommen, daß die Zusam-

menarbeit aber mit einer Kette unendlicher Schwierigkeiten verbunden ist. Das begann schon sehr früh. Als Ella 1939 das Chick Webb Orchester übernommen hatte, organisierte Norman Granz bereits Sessions in einem Club in Los Angeles und warb dazu Ellas Musiker für einige Abende ab. Ella sagte darüber einmal zu Leonard Feather: „Er benutzte meine Musiker, aber mich wollte er nicht. Er stand einfach nicht auf mir!“ Durch Ray Brown, mit dem sie 1948–1952 verheiratet war, stieß sie zu Jazz at the Philharmonie, wie Norman Granz seine Konzerte nannte. Da Ella aber bis 1955 an die Plattenfirma Decca gebunden war, konnte Granz nichts von dem veröffentlichen, was er mit Ella und seinen Musikern aufnahm. Das hat er ihr sehr übel genommen. Damals produzierte Ella nämlich recht kommerzielle Songs (sie sind z.T. jetzt in Deutschland wieder auf der MCA Coral Serie erschienen), und das ärgerte Norman Granz besonders. Er macht nie einen Hehl daraus, wie er Ella am liebsten hört: „Wenn sie mit Musikern jammt, wie sie das viele Jahre lang bei JatP zu tun pflegte.“ Bezugnehmend auf den „C Jam Blues“, den sie 1972 im Santa Monica Civic Auditorium mit dem Count Basie Orchester und den Musikern von JatP gesungen hat, stellt er fest: „Da hört man die wahre Ella wild improvisierend, und damit erinnert sie jedermann daran, daß all die Las-Vegas-Jahre nichts von ihrem Jazzfeeling und ihrem unglaublichen Swing aus dem Herzen nehmen konnten.“

Was aber singt Ella selbst am liebsten?

„Ich glaube, daß allein die Abwechslung einen davor bewahrt, daß die Sache langweilig wird,“ bekennt Ella. „Ich möchte daher den Songcharakter immer wieder wechseln, liebe Seat ebenso wie Balladen, finde großen Gefallen an wunderschönen Songs. Gerade da haben die Leute Gelegenheit, die stimmlichen Fähigkeiten zu erkennen, und sie haben auch die Chance, die Texte besser zu verstehen. Ich bin der Ansicht, daß eine Ballade sehr viel bedeuten kann. Man bekommt da erst so richtig das Gefühl für das, was die Musik beinhaltet.“

Als sie mir das in ihrer Garderobe erzählte, dabei ihr Pelzcape ablegte, sich an den Tisch setzte, fragte ich neugierig, woher sie denn eigentlich ihr Material bezieht. Sie antwortete:

„Manchmal bekommt man etwas von Komponisten geschickt, manchmal hört man Songs, die man gerne singen möchte, im Radio, im Fernsehen und auf irgendeiner Platte. Ich habe

einen guten Freund, der mir immer wieder Platten aus Brasilien mitbringt, und es gibt noch verschiedene andere Leute, die mir Platten schicken. Ich höre zu Hause ganz unterschiedliche Sachen an, darunter sind einige Songs, Lieder einem besonders ins Ohr gehen. Theme-Songs von verschiedenen Fernsehshows oder Filmen zum Beispiel. Ich glaube, daß man das, was einem auf Anhieb gefällt, dann-meist auch selbst singen möchte. Bei solchen Stücken spürt man, daß man durch seinen Gesang noch das gewisse Etwas dazugibt.“

„Haben Sie in neuerer Zeit einen solchen Song entdeckt, der vielleicht gerade derzeit Ihr Favorit ist?“

„Meine liebste Melodie ist 'Feelings'. Sie ist wunderschön, stammt von einem südamerikanischen Komponisten und wurde in den USA zu einem großen Hit. Es ist ursprünglich eine Art langsamer Bossa Nova, und ich bin überrascht, daß man diesen herrlichen Song in Europa anscheinend überhaupt nicht kennt. In den USA hätte er beinahe einen Grammy Award bekommen. Leider hatte ich bis jetzt noch nicht die Chance, 'Feelings' auf einer meiner Platten zu singen. Aber ich habe es in einer Fernsehshow und erst letzte Woche in einem Theater gesungen. Hinterher kam Billy Eckstine zu mir und sagte, das habe ihm besonders gut gefallen.“

Nun hat es Ella gewiß nicht nötig, sich bestätigen zu lassen, daß sie eine Vi-Song phantastisch gut gesungen hat. Selbst von einem Billy Eckstine nicht. Ella selbst aber ist, was Kritik von Kollegen betrifft, mimosenhaft empfindlich, und so sind für sie derartige Ermutigungen von selten der Musiker doch von großer Bedeutung. Daß sie Chick Webb einst unter ihre Fittiche nahm, hat sie erst richtig angespornt, und noch heute sagt sie spontan: „Er war es, der mich am meisten förderte.“

Die Großen des Jazz und des Musikgeschäftes schätzen sich gegenseitig und besuchen sich bei ihren Auftritten, nicht zuletzt natürlich, um sich zu informieren. So hält es auch Ella, wenn sie zu Hause in Beverly Hills ist und etwas Zeit hat. „Wir sind alle gute Freunde“, sagt sie, „und haben unsere Freude daran, uns gegenseitig zu hören. Besonders gerne gehe ich zu Carmen McRae, liebe aber auch Gladys Knight, Billy Eckstine und all die anderen, die man immer wieder trifft: Frank Sinatra, Tony Bennett und auch Janis Ian, die -zwar wirklich keine Jazz-Sängerin ist, die ich aber doch sehr mag.“

Auf meine Frage, welche Songs nach

ihrer Meinung beim deutschen Publikum besonders gut ankommen, antwortet sie: „In früheren Jahren wußte ich das. Ich glaube, das Publikum wollte am liebsten 'Mack the Knife' hören. Oder auch 'Mr. Paganini', zu jener Zeit als ich diese Songs noch oft gesungen habe. Aber dann wurden wir gewahr, daß man alles akzeptierte, was wir taten. Unser Kontakt zum Publikum war so etwas wie eine Liebesbeziehung. Die Leute empfinden mich hier immer sehr herzlich.“

„Sind die Stücke, die Sie singen, vorher mit ihren Begleitmusikern abgesprochen oder entscheiden Sie sich erst auf der Bühne je nach der Reaktion des Publikums?“

„Manchmal legen wir vorher fest, welche Songs wir bringen werden, und zwar unter Berücksichtigung von Land und Leuten. Und wir haben uns immer die Mühe gemacht, herauszufinden, was das Publikum wo besonders schätzt. Im übrigen aber singe ich doch am liebsten das, was meinem Gefühl nach das Publikum vielleicht gerne hören möchte, reagiere also auf die spontane Situation.“

Man weiß, wie sehr Ella darauf bedacht ist, Wünsche des Publikums zu erfüllen, selbst wenn es um ganz alte Songs geht, die sie jahrelang nicht mehr gesungen hat. Man kann das etwa der Platte „Ella in London“ entnehmen, die während eines Gastspiels im Londoner Ronnie Scott Club aufgenommen wurde. Einige ihrer Anhänger wollten unbedingt „The very thought of you“ hören, und sie tat ihnen den Gefallen, obwohl man merkt, daß sie den Text nicht mehr im Kopf hatte und sich mit spontanen Einfällen über die Runden rettete.

Auf meine provozierende Frage, ob sie sehr abhängig sei von der Reaktion des Publikums, bekennt sie offen: „Aber natürlich! Ich glaube, wir lassen uns alle vom Publikum beeinflussen. Ich spüre meist schon bei der ersten Nummer, wie das Publikum reagiert, und suche dann gleich weitere Stücke aus, von denen ich annehme, daß sie diesen Zuhörern ebenfalls Freude machen. Spätestens beim zweiten Stück kennt man die Stimmung im Saal, die dann meist den ganzen Abend über anhält.“

„Als Sie als Teenager bei dem Amateurwettbewerb gesungen haben und danach von Chick Webb engagiert wurden, hatten Sie damals schon eine Vorstellung davon, was Jazzsingen bedeutet?“

„Oh nein, damals war ich mehr das, was man heute als Pop-Sängerin bezeichnen würde. Genau genommen habe ich mich selbst damals noch gar nicht für eine Sängerin gehalten, ich

fühlte mich vielmehr als Tänzerin." Tatsächlich wollte sie zu jener Zeit, als sie an dem Amateurwettbewerb teilnahm, Tänzerin werden; und daß die Wettbewerbsbestimmungen besagten, man müsse nicht nur tanzen, sondern auch Singen können, hatte sie in einige Verlegenheit gebracht. So war es eigentlich ein Zufall, daß sie mit den drei Schlagertexten, die sie singen konnte, gleich so beeindruckte, daß man sie dem Bandleader Chick Webb empfahl. Genau genommen mußte man sie dem geradezu aufdrängen, und damit hatte wiederum auch Chick Webb ohne eigenes Zutun das Glück, eine besondere Attraktion in seine Band bekommen zu haben. Freilich sang Ella damals noch ganz in der Art der Refrain-Sängerinnen und niemand — sie selbst einbezogen — ahnte, daß sie später derart meisterhaft Balladen vortragen könne. Ober diesen Sprung vom Refrain-Gesang zum solistischen Einsatz stimmlichen Improvisierens sagt Ella: „Ich glaube, er hat sich bei mir ganz selbstverständlich vollzogen. Wichtige Erfahrungen machte ich allerdings auf einer Tournee mit Dizzy Gillespie, bei der wir nach den Konzerten auszugehen und zu jammen pflegten. Es war meines Wissens seinerzeit das erste Mal, daß ich eine Platte mit der Essenz dessen machte, was wir bei Jam Sessions boten. Es war 'Lady be good'. Nachdem ein Discjockey in Chicago diese Platte in sein Programm genommen hatte, wurde sie für mich zu einem großen Erfolg. Als ich danach 'How high the moon' produzierte, wurde ich damit eigentlich zu dem, was man eine Bop-Sängerin nennen könnte."

„Kamen Sie zum Seat-Gesang, weil Sie spürten, mit den Texten nicht die gleichen Entfaltungsmöglichkeiten zu haben wie ein Instrumentalist?"

„Ja schon, aber man kann nicht behaupten, daß die Jazzsänger und -Sängerinnen, die sich an Texte halten, damit nicht jazzgerecht phrasieren könnten. Man<jilt schließlich nicht nur dann als Jazzsänger, wenn man keine Lyrics singt! Wir präsentieren ja unsere Songs auch nicht immer ohne Worte. Ich habe die Erfahrung gemacht, daß es Länder gibt, in denen mich das Publikum lieber mit Songs hört, in denen ich den Text singe. In England fragen mich die Zuhörer immer nach 'Everytime we say goodbye, und das liegt doch nun auf einer ganz anderen Ebene."

„Liegt Ihnen daran, als Jazz-Sängerin bezeichnet zu werden?"

„Man hat mir schon die verschiedensten Stempel aufgedrückt. Ich weiß gar nicht, als was mich die Leute

schon eingestuft haben. Die einen sagen, ich sei eine Jazz-Sängerin, die anderen meinen, ich sei es eigentlich nicht. Ich selbst weiß es auch nicht, denn ich mache so viele verschiedene Dinge, singe ja auch oft mit Sinfonieorchestern. Da stehen dann Songs von George Gershwin und Cole Porter im Vordergrund, auch eine Menge Show-Nummern mit Streichern und so. Einige Arrangements davon kann man auch auf Platten hören, auf denen ich mit Nelson Riddle, Buddy Bregman oder Frank de Vol gesungen habe."

„Mit welcher Formation singen Sie heute am liebsten? Mit Ihrem ständigen Trio, mit einer Big Band wie Count Basie oder mit Sinfonieorchestern?"

„Am liebsten alles zu seiner Zeit. Jüngst habe ich viel mit dem Count Basie Orchester gearbeitet, habe aber gerade auch ein weiteres Album mit Joe Pass gemacht und singe, wenn wir auf Tournee sind, meist mit meinem Trio."

„Wer hatte in früheren Jahren die Idee, Sie mit Louis Armstrong, Count Basie oder Duke Ellington zusammenzubringen und 'Schallplatten aufzunehmen? War das Ihr Wunsch?"

„Nein, das kam von der Plattenfirma, von Norman Granz."

„Welche Bedeutung hat eigentlich Norman Granz für Sie und Ihre Karriere?"

„Nun, er ist mein Manager."

„Sind Sie aber nicht durch seine Aktivität in den 50er Jahren in der Publikumsgunst wieder ganz nach vorn gerückt?"

„Wer hat denn das behauptet?"

„Durch Norman Granz konnten Sie ja doch weltweite Tourneen unternehmen!"

„Ich bin schon vorher weit gereist. 1948 bin ich im Londoner Palladium aufgetreten, nachdem ich eine Hit-Platte hatte mit 'Tea leaves' und 'My happiness'."

„Aber Sie hatten spürbare Freude an Begegnungen mit Louis Armstrong, Basie, Ellington oder Oscar Peterson?"

„Oh, mit Louis Armstrong war's wunderbar. Das war keine Arbeit, das war ein reines Vergnügen. Er brachte mich ständig zum Lachen, und ich mußte ihn immer anschauen. Wir hatten da ein gemeinsames Erlebnis in Atlantic City gehabt, und als ich mit ihm im Plattenstudio 'Stompin' at the Savoy' aufnahm, da spielte er, während ich sang, darauf an. Mit seiner Neckerei brachte er mich ganz aus der Fassung, aber die Musik mußte ja weitergehen, und ich war froh, daß ich mich

mit Riffs aus der Affäre ziehen konnte — und das im wahrsten Sinne des Wortes. Wer aber von der bewußten Affäre nichts weiß, versteht natürlich nicht, was sich da vollzieht, und meint vielleicht, ich habe die Riffs bewußt als musikalische Mittel eingesetzt!"

Bei diesen Worten lachte sie schelmisch, wirkte wie ein Teenager, der an ein Rendezvous denkt, behielt ihr Atlantic City-Geheimnis aber für sich, und da ich den Eindruck hatte, eine Indiskretion zu begehen, wenn ich weiter in sie drängen würde, wich ich mit der Frage aus:

„Sicher haben Sie diese Aufnahme mit Armstrong auch in Ihrer Platten-Sammlung?"

„Aber ja", antwortet sie temperamentvoll, und noch immer war das vielsagende Lächeln in ihrem Gesicht, — „und es ist meine liebste Platte."

Um den Absatz ihrer Platten macht sich Ella keine Gedanken: „Ich habe die Songs nie so gezählt, wie man das jetzt macht. Wenn sich meine Platten auch wirklich gut verkaufen, dann glaube ich doch nicht, daß die Leute sie wie einen Hit, wie eine Goldene Schallplatte betrachten." Diese Einstellung ist typisch für Ella, die ja nicht wie viele andere Gesangstars über einen Hit in das Scheinwerferlicht gelangte, um nach kürzerer oder längerer Zeit wieder im-Dunkel zu verschwinden, sondern die in einzigartiger Beständigkeit auf der Szene blieb — und das seit jetzt vier Jahrzehnten. Freilich weiß sie, wie kaum eine andere, um die Unbarmherzigkeit des amerikanischen Musikgeschäftes. Und sie hat manchmal erhebliche Schwierigkeiten gehabt. Von diesen Problemen zeugen jene Auftritte, bei denen sie ankündigte, daß sie „nun ein bißchen mit der Mode gehen und die Musik bringen will, die die junge Generation besonders liebt". Das war zu der Zeit, als die Beatles auf ihrem Höhepunkt waren. Ella pflegte dann das Flanagan Trio ein paar Beat-Stücke oder Rock-Rhythmen spielen zu lassen, um sich dazu mit etwas gequältem, verzwungenem Singsang „zeitgemäß in" zu präsentieren. Das war zwar augenzwinkernd dargeboten, resultierte aber doch aus der sehr ernstgenommenen Befürchtung, beim jungen Publikum nicht mehr ankommen. Ella ist so mit der Musik verwachsen und so auf die Zuneigung des Publikums angewiesen, daß das Ende ihrer Karriere gleichbedeutend mit dem Ende ihres Lebens wäre. Man hat bei ihr das Gefühl, daß sie nur glücklich ist, wenn sie auf der Bühne steht. Trotz all ihrer¹ enormen Erfolge, ihrer Position Fortsetzung auf Seite 22

FREE JAZZ— NUR EINE GESCHICHTSDELLE?

Notwendige Überlegungen zur Dialektik von Freiheit und Faulheit

Jazz ist immer schon mehr als sein Kontext. Im rundum akademisch, touristisch und amerikanisch-idyllisch abgesicherten Heidelberg von 1960 betrat ich das Musikgeschäft Pfeiffer, seinerzeit kompetent erpicht auf Avantgarde-Sensationen im gesamten Musikbereich. Der Laden war scheinbar leer, nur weiter hinten stand eine Gruppe von Leuten, die auf eine Musik konzentriert waren, die ich erst wahrnahm, als der Junior-Chef, listig-provokativ lächelnd, mich zu dieser Gruppe führte. Was ich hörte, brachte mein Jazz-Bewußtsein, meine Hörgewohnheiten, mein Selbstbewußtsein einer harmonikalen Schöpfungsordnung überhaupt, ins Schleu-

dem. Es war zweifellos Jazz, es war ohne Zweifel ein Altsaxophon. Die Melodie-Linien, wenn es welche waren, schienen entfunktionalisiert. Harmonien gab es keine mehr. Die Tonvolumina zerstäubten. Die runden Definitionen versagtet. Eine adäquation rei ad intellectum war nicht mehr möglich. Der umgekehrte Weg der adäquation intellectus ad rem war notwendig geworden. Die Ahnung eines revolutionären Bewußtseins von Jazz stand ins Haus.

Es handelte sich um: Ornette Coleman, *Change of the Century* (1959), mit Don Cherry, Charlie Haden, Billy Higgins.

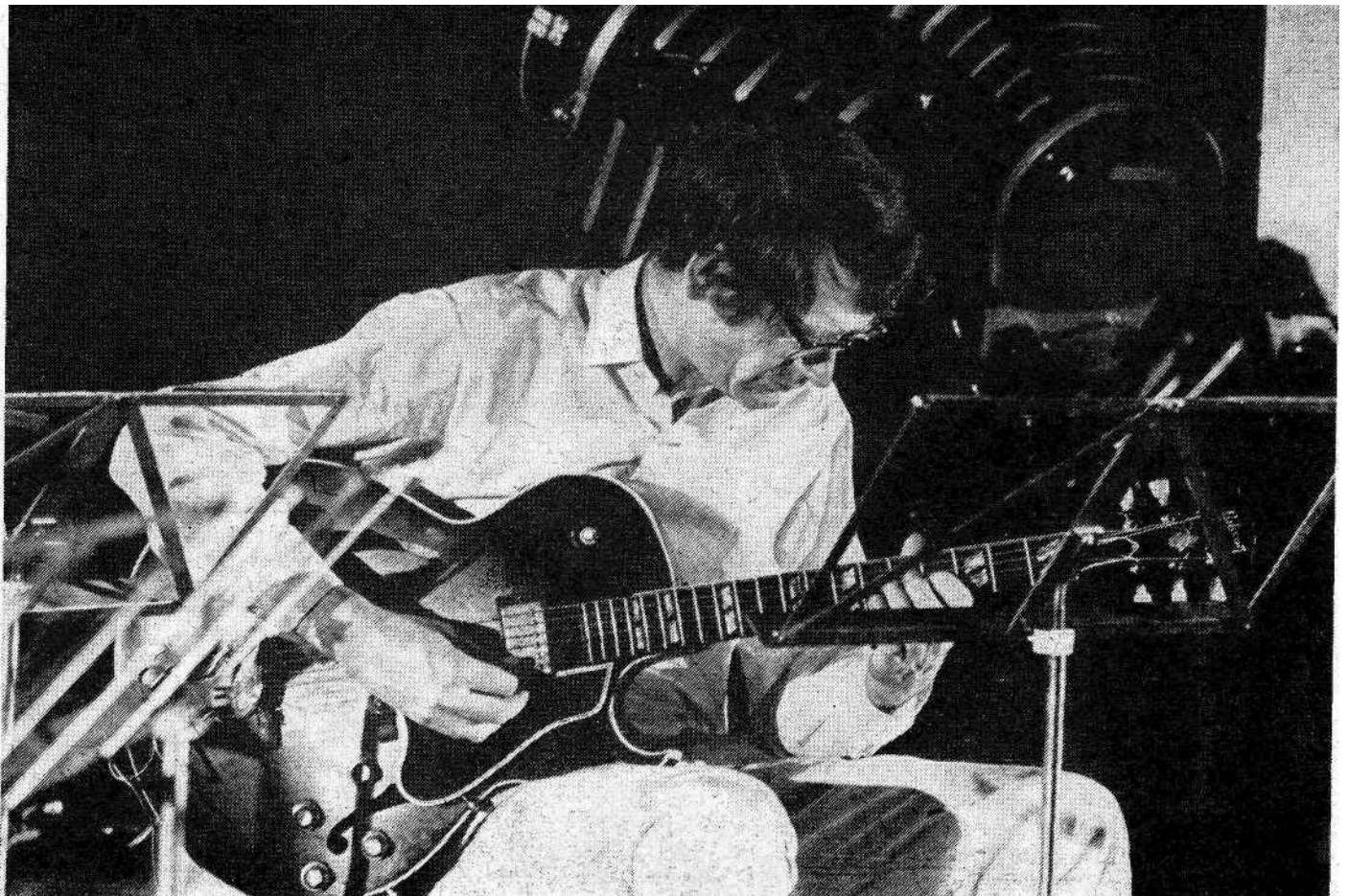
15 Jahre später, im Jahre des allge-

meinen Geraunes der mehr oder weniger feigen „Ausgewogenheit“ des politischen roll-back, des größtenteils angepaßten Versack-Jazz, der Berufsverbote und der mutlosen Selbstzensur von produktiven Leuten, die noch was sagen, spielen, ausdrücken, formulieren könnten, hätten sie sich nicht in einer Gesellschaft von Angsthasen vermümmelt, - beschreibt Ekkehard Jost in seiner grundlegenden wissenschaftlichen Studie „Free Jazz, Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre“, Mainz 1975, die revolutionäre Musik des Ornette Coleman als Free Jazz so:

„Die musikalischen Novationen Ornette Colemans und die mit ihnen ver-

DEREK BAILEY

Foto: Jan Persson



bundene Schockwirkung auf den zeitgenössischen Jazz-Hörer gingen u. a. von der Negation einer für den Jazz der endfünfziger Jahre quasi axiomatischen Voraussetzung aus, die sich in der Verwendung eines prä-determinierten, akkordischen Bezugsrahmens als Improvisationsgrundsatz und den daraus resultierenden formalen Schemata manifestierte" (S. 53).

Jost ist Musikwissenschaftler und Jazz-Musiker. Seine Aussagen sind ästhetischer Natur. Er macht Free Jazz dem Begriff der ästhetischen Erkenntnis zugänglich, ein musikalisches Phänomen, das nun seinerseits erst durch seine politische Grundierung komplexer erfaßt werden kann. 1971, Rudi Dutschkes Parole vom langen Marsch durch die Institutionen war bereits anerkanntes taktisches Potential der linken Hälfte der Kulturarbeit, erschien -das fulminante materialistische Essay von Philippe Carles und Jean-Louis Comolli: „Free Jazz — Black Power“, deutsch erst 1974, als die Politisierungsdiskussionen in allen Kulturbereichen schon wieder entschärft waren. Der Kern des Buches, die Analyse der politökonomischen Bedingungen der gesellschaftlichen Produktionsverhältnisse für den Free Jazz, der genuin schwarzer Natur sei unter weißen Herrschaftsbedingungen, besteht in der historisch kurzgeschlossenen These, Free Jazz (wenn nicht Jazz überhaupt) sei das revolutionäre Instrument des schwarzen Rassen-, gar Klassenkampfes. Das schlägt zurück auf den „blinden Fleck der Kritik“, (S. 60), auf deren Feld weiße Theoretiker sich anhand des Free Jazz gegenüber der herrschenden bürgerlichen Kultur legitimieren. Jost nun, und für ihn mögen alle wissenschaftlichen, journalistischen und kritischen Bemühungen mitgenannt sein, schlägt die Warnung der Carles und Comolli scheinbar in den Wind:

„Die Beharrlichkeit, rrrit der die meisten Historiker und Kritiker die Diskussion über Jazz und Free Jazz auf rein ästhetische Fragen (musikalische Definitionen, Formen und Stile, Kunst oder nicht Kunst) zu beschränken versuchen, ist also durchaus nicht untendenziös“ (S. 252).

Gleichwohl ist des Stilkritikers Josts Buch auch das politisch glaubwürdigste, denn er begreift den Free Jazz als neue musikalische Qualität unter gesellschaftlich neuen, nämlich Krisenkapitalistischen Bedingungen:

„So wenig es ausreichen dürfte, die Entwicklung einer Musik lediglich zum Vehikel für die Ableitung soziologischer Theorien zu machen, so unfruchtbar wäre es andererseits, die Analyse derselben auf die musikalisch, greifbaren Fakten zu reduzieren.

Gerade am Beispiel des Free Jazz wird deutlich, wie eng soziale und musikalische Faktoren ineinander verzahnt sind und wie das eine ohne das andere zum Teil nicht verständlich werden kann“ (S. 10).

Die europäischen Free-Jazz-Musiker stehen in einer anderen gesellschaftlichen Situation als die amerikanischen. Mitte der siebziger Jahre haben viele Avantgarde-Musiker ihren Ausgangspunkt einer auch politischen Aufbruchssituation im Klima der europäischen Studentenbewegung der sechziger Jahre vergessen. „Kunst geht nach Brot“, sagt lakonisch ein Pressetext der Plattenfirma CBS — und damit sind die Gesichtspunkte der musikalischen Innovation geschmacksstrategischen Konsum-Prinzipien gewichen. Free Jazz wird Schritt für Schritt entsubstantialisiert, den Verbraucher-Bedürfnissen der allgemeinen intellektuellen, sensiblen, politischen Faulheit angepaßt. Die öffentliche Meinung hat Free Jazz als ein weiteres Exotikum von Jazz überhaupt integriert, als notwendigen künstlerischen Extremwert im Spektrum des kulturellen Überbaus mit dem alten Unterbau im ansonsten vermieteten Dachsbau. Damit ist die politische Komponente des Free Jazz liquidiert. Jazz kann wieder „schön“ werden, schlüfrig, die falschen Besitzverhältnisse idealistisch harmonisierend, die Post geht wieder ab, die Fans mit koordinierter körperlicher Motorik — und Count Basie oder einen McLaughlin huckepack genommen — sind in ihre alten Rechte eingesetzt. Cecil Taylor wird, wie Anton Webern, als zwar kanonisch, aber sonst kaum zur Kenntnis genommen. Kein Schwein der dieserart konservativen Couleur bringt es — presseauf, presseab — fertig, ehrlich zuzugeben, daß ihm das ganze Free-Geheul und Destruktionsgetue nichts bringt und er die Werte des Abendlandes bedroht sieht. „Der Mangelsdorff, der Brötzmann, der Lacy, das sind zwar ehrenwerte Künstler, aber...“ Die Angst, sich negativ zu profilieren, entspricht dem Bewußtsein, daß das risikolose, angepaßte Mittelmaß sich allemal profitabler bilanzieren läßt. Und wenn sich danach die Avantgarde-Musiker richten, die in die Marktstrategie der großen Plattenfirmen eingespannt sind, dann wird eben Herbie Hancock der Champion, nicht Chris McGregor, das Abgeleitete, das Bestätigungs-Klischee, nicht das Neue, das zu Entwerfende.

Nicht zuletzt Joachim Ernst Berendts Geschichtskonzeption in seinem Jazz-Buch, das mehreren Generationen von Musikern und Jazz-Liebhabern das Vademecum war, ist verantwortlich für das Vertrauen in die ewi-

ge Tatsache, daß der Jazz qua Jazz immer so weiter läuft, egal in welchen Formen (und dies quantifiziert in Jahrzehnt-Blöcken — Free Jazz also von 1960 bis 1970) und egal, in welchen Negationen. Das verbaut den Blick für die Punktualität des musikalischen Geschehens in einem bestimmten historischen Moment und für die inkommensurable neue Qualität des Free Jazz, der gewiß nicht einer historisch-kritischen Stammesbaum-Ordnung zuliebe „gemacht“ wird. Und weil das falsche Bewußtsein entsteht, bei Musikern und Hörern, daß Jazz eine übergeschichtliche Ausdrucksform sei, die sich nur historisch verschieden verwirklicht, konnte der Free Jazz seinen politischen Nährboden verlassen, den manche Avantgardisten aber erst gar nicht als Bedingung für ihre Musik erkannten, und sie wundern sich, daß vieles heute so glatt klingt. Und ihnen ist nicht klar, daß sie die gesellschaftlichen Widersprüche nicht mehr empfinden.

Die formalen Errungenschaften des Free Jazz wie Großform, Kollektivimprovisationen ohne harmonische und rhythmische Basisorientierung, Cluster und Klangtachismus, die „Demokratisierung“ der Wohlfühltemperatur über den Weg der Modalität, erscheinen heute oft als Zitat in der Montage eines übergeordneten regressiven Zusammenhangs.

Die Institutionalisierung des Free Jazz in einen gesellschaftlichen Konsum- und Verteilerapparat hat bei größerem Verbreitungseffekt (ECM z. B.) der Musik den Verlust der ihr innewohnenden politischen und humanen Stoßrichtung zur Folge. Die zwangsläufige Harmonisierung ist die Lüge.

Der Schriftsteller Ernst Herhaus diagnostizierte in der FAZ vom 20. Oktober 1973:

„Während die Studentenbewegung sich forcierte, schrieb ich zwischen 1968 und 1969 und allen ringsum grassierenden Illusionen das Buch ‚Die Eiszeit‘, in dem die Wanderung der Gesellschaft in die Apathie, die nach der Studentenbewegung einsetzte, vorherbeschrieben wurde... Geschichte und Voraussage derjenigen, die von dem Wahn, in den Institutionen etwas verändern zu können, zerrissen und beunruhigt sind.“ Die Entscheidung der Free-Jazz-Musiker, die 1968 in Berlin die Voraussetzungen für die Entwicklung bis zur heutigen Free Music Production geschaffen haben, war politischer Natur — und die Musiker haben sich an der „Apathie“ vorbeigespielt und vorbeigewandert: Einzig die im Free Jazz als musikalische „Gesetze“ (offene Stückform und Spiel- und Konzertpraxis, Gruppendynamik und ex-

trem differenzierte Reiz-Reaktions-Schemata) geltenden Interaktionsformen haben sie auf ihre Selbstorganisation übertragen. Die Freiheit ihrer Musik, die nicht das fetischisierte Chaos ist, brauchen sie sich nicht durch „faule“ Kompromisse mit dem merkantil verordneten Musikbewußtsein zu erkaufen. Sie können spielen, was sie wollen, und brauchen nicht gelähmt einer Markterwartung entgegenzumuszieren.

Es gibt mittlerweile hinreichend Beispiele für die Qualität dieser Musik auf der Basis dieser „Kommunen“-oder „Genossenschafts“-Form in Selbstorganisation, die erst diesen Free Jazz und die Musik in dessen Gefolge das sein läßt, was er nur in dieser Produktionsform werden kann. Das reicht vom Jazz Composer's Orchestra in den USA bis zur Londoner Emanem, woran Steve Lacy, Bobby Bradford, das Spontaneous Music Ensemble, Anthony Braxton, Derek Bailey mitarbeiten. Da gibt es „Ogun“ mit John Surman oder Irene Schweizer oder Mike Osborne oder Chris McGregor's Brotherhood of Breath. Schließlich auch in London die „A-Records“.

Sie haben sich zum Teil in das Vertriebsnetz großer Plattenfirmen im Import-Dienst übernehmen lassen (die letztgenannten z. B. Phonogram). Die Firmen machen sich keine Illusionen, daß dieses Avantgarde-Programm ein Gewinnposten sei. Die Musiker machen sich keine Illusionen, daß sie mit ihrem Free Jazz in 4' 35" den Kapitalismus abschaffen.

Eine Art „Erfolgsmeldung“, daß Free Jazz nicht lediglich eine Geschichtsdelle am Körper der Kultur ist, übermittelt die FMP Berlin mit ihrer Abrechnung vom „Total Music Meeting 75“:

Einnahmen — 31 180 DM
Ausgaben — 30 044,33 DM
Umsatzsteuer — 2519,75 DM
Endstand: minus 1384,08 DM.

• • • \/'
„Dieses Minus ... konnte durch den Verkauf von Senderechten abgedeckt werden. Somit wurde seit 1968 das 'Total Music Meeting' zum ersten Mal ohne finanziellen Verlust für die Free Music Production durchgeführt.“

Wilhelm E. Liefland

Langer Weg zur Einheit:

Das Wuppertaler Trio UNIT

Die Wuppertaler Free-Music-Szene wird seit je, kein Wunder, von den hier ansässigen Mitgliedern der Free Music Production (Peter Brötzmann, Peter Kowald, Hans Reichel, Detlef Schönenberg, Rüdiger Carl) beherrscht. Alle übrigen lokal verwurzelten Versuche standen und stehen in ihrem Schatten. Es waren auch nicht allzu viele. Ein Name, der jedoch immer wieder auftauchte (und verschwand), war der der „Unit“.

Nicht daß die „Unit“, die hier seit Jahren umgeht, eine konstante Gruppe mit wechselhaften Geschicken gewesen wäre. Das war nur das Etikett für sehr unterschiedliche Gruppen, vom seit 1969 bestehenden Kern-Duo mit dem Pianisten Bernd Koeppen und dem Bassisten Uli Weiche bis zu einem konfuse Oktett im Gefolge des Heidelberger Sommer-Studios für musikalische Improvisation anno 1972.

Die meisten der „Units“ konnte man schnell vergessen. Sie zählten im Normalfall drei oder vier Köpfe, meist kamen zum Duo noch ein Saxophonist oder ein Schlagzeuger oder beides, aber eine kreative Gruppe fürs freie Spiel wollte daraus fast nie werden. Gewöhnlich waren es stilistische, selbsterprobte spieltechnische Probleme, an denen man laborierte. Ausnahmen wie die Trio-Variante mit dem Tenoristen Ove Volquartz (1973 beim Moers-Festival) bestätigten nur die Regel.

Seit einem Jahr ist das anders geworden. Da stieß der Schweizer Schlagzeuger Gerhard Illi zum Duo, und nicht nur den Musikern war auf Anhieb klar, daß jetzt etwas passiert war, daß hier auf einmal die stimmige Gruppe stand, die man auf teilweise frustrierenden Wegen gesucht hatte, für die man möglicherweise auch vorher noch nicht rei? gewesen war: Auch die Zuhörer der ersten Konzerte des neuen und seither unveränderten Trios merkten das.

Daß am Ende die konventionelle Klaviertrio-Formation herauskam, dürfte kein Zufall sein. Die 3./usiker haben — das läßt sich am Spiel wie an biographischen Daten ablesen — jeder auf seine Weise ein südr positives Verhältnis zur Tradition seines Instruments im Jazz (und darüber hinaus).

Damit hängt auch das hohe handwerklich-spielerische Niveau der Gruppe zusammen.

Koeppen, der lange Zeit unruhig herumprobierende „Unif“-Erfinder, ist der jüngste der drei: Jahrgang 1951. Seit man ihn freie Musik machen hört, sind seine ungewöhnlichen pianistischen Fertigkeiten, auch dort, wo sie nicht konsequent eingesetzt waren, aufgefallen. Seine frühen Entwicklungsdaten sind denn auch bildbuchreif. Der Sohn eines Pianisten bekommt vom sechsten Lebensjahr an Klavierunterricht, singt in der Kurende, Wuppertals renommiertem Knabenchor, bekommt mit dreizehn eine kleine kirchliche Organistenstelle und zugleich Kompositionsunterricht beim Leiter des Bergischen Konservatoriums, an dem er als Jungstudierender ausgebildet wird, fängt mit fünfzehn an, in einer Schülerband Dixieland zu spielen, tendiert aber bald in Richtung Modern Jazz, sucht größere Freiheiten, trifft in diesen späten sechziger Jahren schon künftige „Unif“-Mitspieler, vor allem Uli Weiche. Es gibt ein Trio mit Detlef Schönenberg, Auftritte mit Musikern wie Gerd Dudek oder Fred Braceful — und die Reihe der „Units“.

Besonders gerne erzählt Koeppen von der für ihn richtungsweisenden Begegnung mit Hindemiths 2. Klaviersonate und ihrer starken Motorik; und davon, daß er von Cecil Taylor noch gar nichts gewußt habe, als sein Spiel zum ersten Mal mit dem des Amerikaners verglichen worden sei. Wenn man Koeppen heute, sprunghaft phrasierend, mit dichten Blockakkorden und clusterreich improvisierend, hört, stimmt der Vergleich immer noch.

Uli Weiche, Jahrgang 1938, ist der Fall eines seit geraumer Zeit gewaltig unterschätzten Musikers: Als ob qualifizierte Bassisten so dicht gesät wären. Dieser Umstand hängt wohl in erster Linie mit Weiches enger Bindung an die zuvor wenig durchschlagenden „Unit“-Versuche zusammen. Er hat erst spät mit dem Baßspiel angefangen, hat sein Studium an der Dortmunder Musikhochschule absolviert, ist über Tanzmusik zum Dixieland und von dort zu neuerem Jazz gekommen, hat früher mit Rainer Brüninghaus Hardbop im Trio gespielt, war

mit Mal Waldron unterwegs und ist in der Gruppe „Synthesis“ schon auf Gerhard Illi gestoßen. Parallel dazu hat er immer viel „Klassik“ gespielt, so als erster Bassist im nordrhein-westfälischen Landesjugendorchester unter Martin Stephan! in etlichen Ländern Westeuropas und gar mit dem Weltjugendorchester unter Zubin Mehta auf dessen Israel-Tournee.

In der „Unit“, wie auch immer sie aussah, war Weiche allemal das Rückgrat, denn er leitet sein Spiel im Grunde von der traditionellen Funktion des Basses in der Rhythmusgruppe her. Das hat sich bis heute, bei aller Freiheit der Formen, nicht geändert. Wohl aber bringt er im oft melodisch ausgeprägten, solistischen Spiel eine enorme Bereicherung ins Dreier-Konzept.

Der, mit dem er jetzt ein so ausgezeichnetes Gespann abgibt, Gerhard Illi, Luzerner vom Jahrgang 1949, ist der jazzigste und feurigste von allen. Er hat sich durch etliche Folklore-, Rock- und Jazzgruppen seiner Heimat

gespielt, bis er 1969 auf dem Züricher Jazz-Festival als bester Amateur-Drummer im freien Spiel ausgezeichnet wurde. Dann hat er seine drei Jahre an der Grazer Akademie verbracht, hat unter anderem in den Gruppen von Eje Thelin und Leszek Zadlo gespielt.

Der leichte, überaus flexible Schlag, mit dem Gerhard Illi seine durchaus knapp und konventionell bestückte Batterie bedient, war das, was der „Unit“ gefehlt hat: die laufende Produktion von zündenden Funken, eine selbst im freiesten Spiel nicht versiegende Quelle von Drive.

Die drei Temperamente ergänzen sich jetzt in fruchtbarer Wechselwirkung. Baß und Schlagzeug unterhalten ein rhythmisch sehr spannungsreiches Verhältnis zueinander, zwingen aber zugleich im Teamwork das üppig sprudelnde, vielfach mit Zitaten aus der klassischen wie aus der jazzigen Vergangenheit versetzte Tastenspiel Koeppens zur Auseinandersetzung.

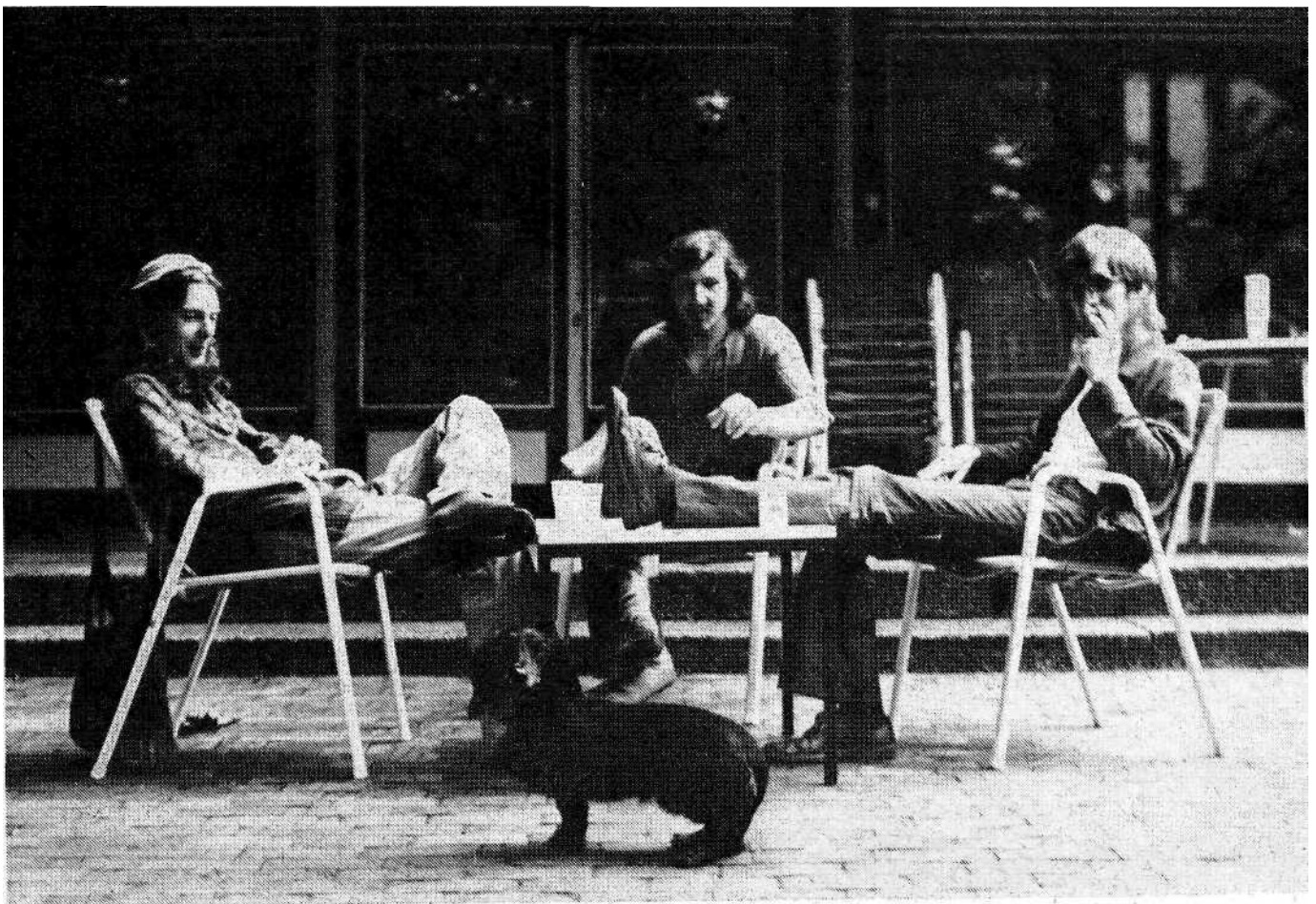
Was sich in dem einen Jahr, der

neuen „Unit“ noch kräftig entwickelt hat, ist der Humor. In der Fastnachtzeit ist das Trio in einem Luzerner Theater mit einer schwer beschreiblichen Schar von Amateur-Straßenmusikanten, den „Gaguggern“, aufgetreten, die ihrem Repertoire mit herzerreißender Inbrunst Titel wie „Swinging Safari“ oder gar die Barcarole aus „Hoffmanns Erzählungen“ entwand. Die „Unit“ stieg dann in die große Heiterkeit aus Bläsern und allerlei Schlagwerk ein und handelte die Themen auf ihre Weise in teils langen und schön aufgebauten Sets ab, in lustigem, aber keineswegs despektierlichem Widerspruch zu den „Gaguggern“, die auch meist den letzten Ton hatten.

„Das hätten wir uns früher gar nicht vorstellen können, daß man da so locker rangeht“, sagt Bernd Koeppen, „das haben wir alles viel ernster genommen“. Aber dies ist ja auch die erste „Unit“, die das kann.

Dirk H. Fröse

UNIT mit (v. l. n. r.) GERHARD ILLI, ULI WEICHE und BERND KOEPPEN



Klaviere sind rar, der Kontrabaß zu groß

Das Afrika-Erlebnis des New Jazz Ensembles

Wenn sieben Jazzmusiker im Auftrag des Goethe-Instituts 47 Tage durch Afrika reisen und dabei 35 Konzerte, Fernsehproduktionen und Workshops absolvieren, so kann man sich vorstellen, daß das keine Vergnügungsfahrt ist. Beteiligt waren die Trompeter Herbert Joos und Michael Seil, die Saxophonisten Karlheinz Wiberny und Bernd Konrad, der Pianist Paul Schwarz, der Bassist Adelhard Roidinger und der Schlagzeuger Thomas Cremer. Gesprächsstoff Nummer eins war zu Beginn der Reise die Auswahl der Musikstücke, die man ins Programm nehmen wollte. Man wußte aus Erfahrung um die Unsicherheit so mancher Goethe-Institutsleiter und Kulturattachés. Ob wir das Programm nicht etwas an die gegebenen Verhältnisse anpassen könnten, war dann auch eine gängige Frage, die man uns oft schon am Flughafen servierte, noch bevor wir unsere Gepäckstücke in Händen hatten. Es stellte sich dann jedoch immer mehr und mehr heraus, daß diese Vorsicht, daß die Angst vor musikalischem Unverständnis des Publikums unberechtigt war, denn die Afrikaner reagierten sehr spontan und durchaus positiv auf die Musik des New Jazz Ensembles, und es riefen bei ihnen nicht zuletzt die völlig freien Passagen Begeisterung hervor. In einer Universitätsstadt am Rande der Sahara im Norden Nigerias waren die Zuschauer schon begeistert, als Karlheinz Wiberny das Baritonsaxophon auspackte; sie hatten noch nie im Leben so ein komisches Ding mit großen und kleinen Klappen und Windungen gesehen. Die spontane Begeisterungsfähigkeit der Afrikaner führte auch dazu, daß man fast überall freien Jazz spielen konnte. Er liegt einfach der Gefühlswelt der afrikanischen Bevölkerung näher als z. B. ein komplexes Bebop-Stück. Konflikte ergaben sich nur dann, wenn sich das Publikum zum größten Teil aus Europäern zusammensetzte, da stellte sich schnell heraus, daß sich die weißen Zuhörer oft überfordert fühlten, und wenn auch ungern, so trug man dem in der Programmgestaltung nach Möglichkeit Rechnung. Enttäuschend für uns allemal, daß kein wirklicher Kontakt mit einheimischen Musikern hergestellt werden

konnte. Es standen zwar Jam Sessions, Workshops und Konzerte, die einer solchen Kontaktaufnahme dienen sollten, auf dem Programm, doch fanden sie unter so starkem Zeit- und Termindruck statt, daß es für keine Seite zu einer wirklich befriedigenden Begegnung kommen konnte. Gerade solche der Kommunikation dienenden Zusammentreffen mit einheimischen Musikern sollten vom Veranstalter mit größerer Sorgfalt organisiert werden. Wir hatten eigentlich nur in Uganda die Möglichkeit, mit einer professionellen, authentischen afrikanischen Rhythmusgruppe ausgiebig zu spielen, im übrigen blieb es bei Begegnungen mit solchen afrikanischen Musikern, die ihre eigene Tradition verleugneten und versuchten, die Musik zu kopieren, die im amerikanischen Showbusiness gerade Mode ist. Das gelang freilich nur einer einzigen von all den afrikanischen Bands, die wir kennenlernten: der Addis Big Band in Äthiopien, die ein beachtliches Niveau hat. Der Grund dafür dürfte nicht zuletzt darin liegen, daß ihr Leiter in Berkeley Vibraphon und Komposition studiert hatte und nun in Afrika versuchte, einen eigenen Big Band Sound zu kreieren. Überrascht waren wir in Nigeria, als der Trompeter Zeal Onyia, der uns begleitete, fließend deutsch sprach. Er hatte in der Bundesrepublik studiert. Wer aber geglaubt hatte, durch ihn nun in engeren Kontakt mit der afrikanischen Musik zu kommen, sah sich getäuscht. Zum einen bot die Reise durch Nigeria keinerlei Freizeit, denn das Ensemble hatte in sechs Tagen vier Konzerte und zwei Fernsehproduktionen durchzustehen, und zum anderen war Zeal völlig europäisch-amerikanisch orientiert und hatte längst weitgehend mit der heimatischen Musiktradition gebrochen. So war auch in der Konzertbesprechung der „daily News“ in Nigeria kaum etwas über den eigenen Star zu lesen, statt dessen überschlug sich der Kritiker in Lobpreisungen des New Jazz Ensembles und der einzelnen Mitglieder. „The New Jazz Ensemble from Germany brings Jazz back to Africa“ hieß es da. Aber ob wir uns nun mit der Ghana Broadcasting Big Band, der Africa National Band oder mit

Zeal Onyia trafen, zu vollgepfropft war die Zeit mit Terminen, um die afrikanischen Musiker besser kennenzulernen. Verständlicherweise wurde immer wieder der Wunsch laut, daß wir im nächsten Jahr unbedingt wiederkommen sollen, nachdem man uns nun schon kennengelernt habe und die Basis zu einer Zusammenarbeit gegeben sei. Uns blieb da meist nur ein Achselzucken, denn wer vermag zu sagen, wann wir wieder einmal Gelegenheit zu einem Afrikasuch haben.

Glück im Unglück hatten wir nach dem Konzert in Abidjan. Das Flugzeug war so mit Menschen und Gepäck vollgestopft, daß unsere elektrische Anlage und der Kontrabaß beim besten Willen nicht mehr in der Maschine unterzubringen waren. Wir beschlossen daraufhin, daß Michael Seil und ich das restliche Gepäck per Auto durch den Dschungel nach Kumasi fahren, um zu gewährleisten, daß das Konzert wie geplant am nächsten Tag in Ghana stattfinden konnte. Doch diese Fahrt wurde wahrhaft zu einer Odyssee durch den afrikanischen Busch. Wir mußten nachts fast kniefällig um Benzin betteln, das man uns verweigerte, einmal, weil wir mit einem Auto von der Elfenbeinküste unterwegs waren und an Fahrzeuge dieser Nationalität anscheinend in Ghana kein Benzin abgegeben werden darf, und zum anderen, weil Weiße dort unbeliebt sind und man ihnen daher ungern hilft. Mitten in den Slums, kurz nach der Grenze, als an eine Weiterfahrt nicht mehr zu denken war, erbarmte sich schließlich doch ein Afrikaner und verkaufte uns Benzin, das er aus einem anderen Pkw-Tank herauszapfte. Man hatte uns in Abidjan gesagt, daß die Fahrt etwa 5 bis 6 Stunden dauern würde. Tatsächlich aber waren wir 13 Stunden unterwegs und das immer mit dem unguuten Gefühl, daß die Karosse das nächste Schlagloch nicht mehr übersteht. Dazu kamen Straßensperren und Polizeikontrollen, bei denen unser Gepäck regelrecht auseinandergenommen wurde. Das Schlimmste aber waren diese Straßen, die in unserem Sinne kaum als Feldwege anzusprechen sind. Für uns wurden sie zum Alptraum.



NEW JAZZ ENSEMBLE mit (v. l. n. r.) MICHAEL SELL, ADELHARD ROIDINGER, KARLHEINZ WIBERNY, „HERBERT JOOS“, PAUL SCHWARZ, BERND KONRAD und THOMAS CREMER

Währenddessen warteten die sechs Kollegen in Kumasi auf uns. Die Ungewißheit, wann wir kommen würden, trieb Adelhard Roidinger und Paul Schwarz in die Stadt, um sich nach einem Baß umzusehen. Nun ist aber im Busch ein Baß ebenso selten wie bei uns ein Kamel im Straßenverkehr. Endlich sahen die beiden nach langem Suchen an der Wand einer Verkaufsbude einen uralten E-Baß als Dekorationsstück hängen. Der Ladenbesitzer allerdings hatte keine Ahnung, was er da ausstellte, und war baß erstaunt, als er erfuhr, daß man mit diesem Ding Musik machen könne. Er war dann ganz außer sich vor Stolz, daß er solche Sachen in seinem Laden hatte. Dieser E-Baß begleitete *ur.z* dann übrigens bis ans Ende der Tournee, denn wir mußten den Kontrabaß zurückschicken. Er war für die Ladeluken der dortigen Flugzeuge einfach zu groß, und wir wollten das Risiko nicht mehr eingehen, noch einmal mit dem Baß durch den Busch reisen zu müssen. Das Konzert in Kumasi aber mußte ohne Anlage, ohne Kontrabaß und ohne Michael Seil über die Bühne gehen, denn zu diesem Zeitpunkt waren wir noch im Busch auf Benzinsuche. Adelhard Roidinger hatte dann die

undankbare Aufgabe, sich auf dem neuerstandenen E-Baß zurechtzufinden. Es war eine rechte Krücke, zu kurz, zu klein, nicht bundrein, und außerdem hatte er einen fürchterlichen Ton. Nun, Adelhard konnte sich mit dem Schicksal von Paul Schwarz trösten. In Zentralafrika ist nämlich ein Flügel oder ein Klavier eine absolute Rarität. Und noch seltener sind Leute, die ein solches Instrument stimmen können. Man erzählte uns, in der ganzen Republik Niger würde es nur 7 Klaviere geben, von denen vielleicht eines bespielbar, aber unter Garantie völlig verstimmt sei. Für einen Pianisten ist es gewiß nicht einfach, sich mit einer solchen Situation abzufinden und auf völlig verstimmten Klimperkästen spielen zu müssen. Dafür konnte und durfte sich Paul ganz ausgeben, wenn ein gutes Instrument zur Verfügung stand, und hatte dann wenigstens die Genugtuung, vom Publikum umjubelt zu werden.

Bernd Konrad verblüffte die Zuhörer immer wieder mit seiner von uns so getauften „Schnauf-Schau“, bei der er seinem Saxophon recht urige und skurrile Töne entlockte. Fassungslos fragten die Leute, wie er das nur mache, und alle bestaunten ihn als „den Mann mit der größten Lunge“.

Eine Hauptrolle spielte in Afrika natürlich unser Schlagzeuger Thomas Cremer. Seine Soli waren für die afrikanischen Zuhörer oft der Höhepunkt eines Konzertes. Bewundert wurde aber auch das ausgezeichnete Korrespondieren zwischen Michael Seil und Herbert Joos, obwohl jeder seine eigene musikalische Vorstellung hat und auch zu einer entsprechend unterschiedlichen Ausdrucksform gelangte. Herbert Joos war einerseits der ruhende Pol in der Band, zum anderen gelang es aber gerade ihm immer wieder, mit brillanten Soli die Rhythmusgruppe total zu fordern. Michael Seil liebt dagegen mehr das aggressive Spiel. Nicht zuletzt beeindruckte aber auch Karlheinz Wiberny, der alle musikalischen Aufgaben souverän meisterte.

Für uns war vor allem die in Ost- und Westafrika gleichermaßen weit verbreitete, populäre Musik interessant, die unter dem Begriff High Life allgemein bekannt sein dürfte. Sie ist rhythmisch stark betont und wird oft in großen Besetzungen vorgetragen, wobei es zunächst schwierig herauszufinden ist, wer eigentlich was spielt. Die Rhythmusgruppe setzt sich aus einem Schlagzeuger und drei bis vier Percussionisten, Baß, zwei Rhythmus-

gitarren und einem Keyboardspieler zusammen. Auf diesem rhythmischen Teppich werden dann Balladen vorgelesen, Geschichten erzählt, harmonisch meist sehr eingeschränkt, oft nur immer auf denselben zwei Akkorden basierend, mit sich ständig wiederholenden Melodiebögen. Die Afrikaner lassen sich bei dieser Musik im Tanz fast in Ekstase versetzen.

Zu einer harten Erfahrung auf dieser Tournee wurde die Schwierigkeit, sich von Land zu Land auf die jeweilige politische Situation einzustellen, die mit unseren Verhältnissen nichts gemein hat. In dieser Beziehung verdienen die örtlichen Veranstalter, seien es nun Goethe-Institutsleiter oder Kulturattachés, größte Anerkennung, denn sie scheuten keine Mühe, uns den Aufenthalt so angenehm wie möglich zu machen. Sie setzten sich trotz manchmal schier unüberwindbar erscheinender organisatorischer und auch politischer Schwierigkeiten vorbildlich für uns ein. Und es war so einiges geboten. In Kinshasa durften wir z. B. abends ab 18.00 Uhr nicht mehr auf die Straße, da man sonst als Weißer unter Umständen sehr schnell in einem Krankenhaus oder auf dem Friedhof enden kann. Noch zur rechten Zeit benachrichtigte man uns auch, daß in Lousaka der Ausnahmezustand verhängt worden sei und das Konzert dort daher nicht stattfinden könnte. In Nigeria hatten wir das Glück, das Land eine Woche vor der Ermordung des Staatspräsidenten wieder verlassen zu haben, denn danach waren die Grenzen geschlossen und Sperrzonen errichtet worden. In Äthiopien gibt es einen Dauerausnahmestand, von dem man zunächst nur durch die allgegenwärtigen Militärpatrouillen Kenntnis nimmt. Doch ist nachts ab 24.00 Uhr Ausgangssperre, und wehe dem, dessen Uhr nicht genau geht, denn bereits 5 Minuten später kann es passieren, daß sofort ohne Anruf geschossen wird. Auch ist es kein gerade erhebendes Gefühl, wenn man im Hotelzimmer ständig von draußen Schüsse und Schreie hört.

Eines ist sicher: für eine Afrikatournee sind eine gute Konstitution und starke Nerven Voraussetzung. Ist eine solche Konzertreise schon hierzulande sehr anstrengend, so ist sie in Afrika unter den dortigen klimatischen und politischen Verhältnissen eine Strapaze. Es spricht für das Zusammengehörigkeitsgefühl und die kollektive Haltung der beteiligten Musiker, daß sich trotz aller nervlichen Belastung die Gruppe am Ende der Tournee ebenso gut, ja fast noch besser verstand als bei ihrer Abreise.

Matthias Thurow

Cyklus III

Neu formiert hat sich vor einiger Zeit das hannoversche Quintett „Cyklus“.

Unter dem Namen „Cyklus III“ stellten sich unlängst vier Musiker vor, deren Zusammenarbeit vielversprechend erscheint: der Gitarrist Jens Fischer, der Pianist Joachim Gieseler, E-Bassist Matz Steinke und Schlagzeuger Gerhard Wennemuth. Angesichts der nicht nur im Jazz unübersehbar vielfältigen, individualistischen Strömungen muß die Frage nach dem stilistischen Bekenntnis geradezu dumm erscheinen. Bietet sich alternativ ein nicht nur auf musikästhetischen Gesichtspunkten basierendes Gespräch, das über die sogenannte künstlerische Ambition hinaus den einzelnen Musiker auch in seiner besonderen Position innerhalb der Gruppe sowie gegenüber dem Publikum zeigt. Hier Auszüge aus einer Unterhaltung mit den Musikern von „Cyklus III“: -

„Wie würdet Ihr die Art und Weise Eurer Zusammenarbeit beschreiben?“

Joachim: „Wir verstehen unsere Gruppe als ein Kollektiv, in das jeder seine Ideen einbringen kann. So gibt es für jeden die Möglichkeit, eigene Kompositionen in Zusammenarbeit mit den anderen zu realisieren, wodurch wir die recht verschiedenen Interessen der einzelnen Musiker in einer für die Gruppe effektiven Form kombinieren können. Dabei spielt das Wort Gestaltung eine große Rolle. Unsere Musik wächst aus dynamischer Differenzierung, harmonischer und rhythmischer Veränderung. Gegensätze wie Hoch—Tief, Leicht—Schwer oder auch — wenn man will — Gut—Böse bringen die Spannung, die es gilt auszudrücken und zu vermitteln. Dabei erwarten wir auch, daß das Publikum mit besonderer Offenheit zuhört.“

„Wird eine Musik, die auf dieser Basis aufbaut, nicht allzu leicht zum rein ästhetischen Genuß für einige wenige Kenner?“

Matz: „Die Selbstverwirklichung, die jeder von uns anstrebt, ist nicht möglich ohne das Verständnis des ständig wechselnden Publikums. Darum gehört die Frage nach der allgemeinen Verständlichkeit unserer Musik unabdingbar in unser musikalisches Konzept. Unverständene Musik ist für mich völlig sinnlos.“

Gerhard: „Ich denke, jedes Publikum bringt eine intellektuelle und eine emotionale Kraft mit, um das Gehörte zu verarbeiten. In den meisten Fällen

überwiegt das emotionale Verständnis. Wir müssen zu einer Synthese von Emotion und Intellekt kommen, die sowohl das Publikum als aber auch uns selbst befriedigt. Man muß schon an sich selbst denken, denn wenn man auf seine eigene Musik nicht mehr abfährt, kann man auch niemanden überzeugen, daß sie zum Abfahren ist.“

Matz: „Was zum Beispiel in Bildern von Escher an optischen Täuschungen vorhanden ist, das versuchen wir auf musikalischem Gebiet darzustellen. Durch Überlagerung verschiedener Rhythmen, Mehrdeutigkeit in der Harmonik versuchen wir den Zuhörer empfindlich für Augenblicke zu machen, in denen ihm mehrere Möglichkeiten des Verständnisses offenstehen.“

Joachim: „Wenn man davon ausgeht, daß Musiker beim Spielen Dinge aus dem persönlichen Erfahrungsbereich ihres Lebens erzählen, so sollten das nur Dinge sein, die auch für den Zuhörer relevant sind. Ständige Veränderung, die das einzige ist, das weiterführt, ist Kern unserer musikalischen Aussage. Auch die Optik der Bewegung spielt für mich eine wichtige Rolle. Ich sehe den Rhythmus als körperliche und psychische Schwingung, melodische Linien als Bewegung im Raum, die man optisch nachzeichnen könnte, und Akkorde als Farben. Dabei hat mir das elektrische Klavier neben meinem Hauptinstrument, dem akustischen Klavier, viele neue Möglichkeiten gebracht.“

Matz: „Analog betrachte ich den elektrischen Baß nicht als ein Instrument, das im Klang möglichst dem Kontrabaß nahekommen sollte, sondern als eigenständiges, eher der E-Gitarre verwandtes Instrument mit völlig anderen Möglichkeiten.“

„Was haltet ihr eigentlich von Vorbildern?“

Gerhard: „Ich habe Soft-Rock, Free Jazz und alles mögliche gespielt, und ich glaube, daß mir das Erarbeiten des jeweils typischen musikalischen Materials und seine Umsetzung die Möglichkeit geben, mich mit anderen Musikern auf einer Ebene zu treffen. Das ist wichtig.“

Jens: „Seit ich spiele, habe ich nie versucht, andere zu imitieren, auch nicht, um daraus etwas Eigenes zu machen. Ich habe von Anfang an meine eigene Linie gesucht. Ich glaube, man sollte es vermeiden, Klischees zu benutzen, sondern aus der Phantasie heraus spielen. In sich selbst hineinhören und spielen — oder besser schweigen.“

Axel Prasuhn

Erstarrte Fronten aufbrechen:

Omnibus - Alternative Music Conception

Schon beim letzten Zürcher Jazzfestival fiel das Werk des in der Schweiz lebenden schwedischen Posaunisten, Komponisten und Dirigenten Runo Ericksson auf, das dieser zusammen mit fünfzehn verschiedenen Musikern, darunter Streichern des Zürcher Tonhalle-Orchesters, Free-Jazzern und zwei vollständigen Jazz-Gruppen (Hellman/Bourquin/Guerin-Trio und Jasper van't Hof's „Pork Pie“) unter dem Leitmotiv „Integration“ zu verwirklichen versuchte. Der Arbeit mit dem Titel „Omnibus / Alternative Music Conception“ lag die Idee zugrunde, unter Einbeziehung von kompositorischen, aleatorischen und improvisatorischen Elementen aus den Bereichen der sogenannten E-Musik, des Jazz und der Volksmusik einen „toleranten Pluralismus“ zu verwirklichen, um die unsinnigen Trennungslinien zwischen „U- und E-Musik“, die auch das Publikum in verschiedene Kategorien spalten, wenn schon nicht aufzulösen, so doch wenigstens so intensiv wie möglich in Frage zu stellen. Mit den Begriffen „U- und E-Musik“ möchte Ericksson sowieso nicht Musikrichtungen trennen, sondern diese Bezeichnungen lieber für ehrliche und unehrliche Musik verstanden wissen, die es ja in beiden Lagern gibt, wie er zu Recht meint.

Neben einer soliden klassischen Ausbildung (Posaunen-, Violinen- und Dirigenten-Diplome der Königlichen Musikakademie und Musikhochschule in Stockholm) sowie einer langjährigen Praxis als -Ensemble-, Orchester- und Jazzmusiker — ich hörte ihn erstmals 1967 im Rahmen der Donaueschinger Musiktage als Mitwirkenden eines zeitgenössischen Posaunen-Quartetts —, hat Ericksson auch eine besondere Beziehung zur Volksmusik und hier natürlich besonders zu der bei uns kaum bekannten seiner schwedischen Heimat.

Daß diese Vorliebe im Rahmen des Zürcher Eröffnungskonzertes trotzdem nicht überbetont wurde, sondern (leider) nur sehr sparsam zur Geltung kam — die typischen Streicherklänge einer authentischen und schwedischen Spielmannsgruppe waren nur als kurze Tonbandeinblendung innerhalb seiner Komposition „Better Late ...“ am Schluß des Konzerts zu hören — ist ein weiteres Zeichen da-

für, wie musikalisch vielschichtig und universell er sein Vorhaben realisieren möchte, ohne direkte Betonung einer einzelnen Musikrichtung. Diesmal ging es ihm auch nicht darum, die Wurzeln, Wirkungen und Einflüsse echter Folklore darzulegen, sondern er wollte unter anderem zeigen, welche starke Rolle vor allem die sogenannte volkstümliche Musik für breite Hörerschichten spielt. Besser und auch hintergründiger hätte das nicht demonstriert werden können, als durch das souveräne Spiel der Akkordeonistin Denise Letourneur. Aus ihrem umfassenden Repertoire, das sie seit zwanzig Jahren im Café Grütli in Lausanne zum besten gibt, bot sie — zwischen Strawinsky, Bartok, Maderna und Ligeti — Kostproben, die vom „Pilgerchor“ aus Wagners „Tannhäuser“ über alten Blues oder Edith-Piaf-Chansons bis zu unpräzisen Eigenkompositionen reichten, wobei besonders der „Pilgerchor“ in diesem Klanggewand bei einigen Musikkritikern Mißfallen auszulösen schien *Spür* mich allerdings gerade deshalb eine unerhörte Kontrast- und Verfremdungswirkung).

Konnte Ericksson die Verwirklichung seines begrüßenswerten Projekts beim letzten Zürcher Jazzfestival nur mit einem einzigen Werk und nur als Teil eines im übrigen ausschließlich dem New Jazz gewidmeten Konzertes in Angriff nehmen, gelang es ihm bei dieser Veranstaltung nach langen und mühevollen Vorarbeiten — es stellte sich als äußerst schwierig heraus, etwa dreißig Musiker aus den verschiedensten Bereichen nicht nur zu gemeinsamen Proben⁴ sondern auch auf einen Konzerttermin hin zusammenzubringen — ein eigenes Konzert und Programm zu organisieren. Um von vornherein ein möglichst vielschichtiges Publikum und nicht nur prädisponierte Hörer einer einzigen Musikrichtung anzusprechen und in den Saal zu bekommen (Aula „Freudenberg“), wurde die Konzertpropaganda auf zwei Ebenen geführt. Eine

• Plakatserie enthielt in entsprechend seriöser und E-Musik entsprechender Aufmachung nur die Namen der Komponisten und ihrer Werke (Strawinsky: „Scherzo à la Russe“, Bruno Maderna: „Musica su due Dimensioni“, Bartok: „Musette“, Jean Balissat: „Pentagong“, György Ligeti „Kammerkonzert“, Michael Praetorius: „Zwei Tänze“, Runo Ericksson: „Better Late...“- und Denise Letourneur), die andere in popiger Graphik aufgemachte Plakatreihe nur die Interpreten und Solisten (Michel Portal, Beat Buser, Denise Letourneur, Pierre Favre, Irene Schweizer, Runo Ericksson,

Erwin Nowak, Beat Kennel, Christoph Marthaler, die Namen der Mitwirkenden des Tonhalle-Orchesters sowie des Tonhalle-Perkussions-Ensembles mit Horst Hofmann, Dieter Dyk, Hanspeter Völkle, Walter Köhler und Beatrice am Bach).

Ericksson wollte diesmal sein Ziel nicht allein mit möglichst pluralistisch konzipierten Kompositionen erreichen, sondern bereits existierende Werke der klassischen und zeitgenössischen Moderne in direkte Beziehung oder inspirierenden Kontrast setzen zu den spontan gestalteten, auf diese Kompositionen mehr oder weniger Bezug nehmenden Improvisationen und Aktionen der Free-Music-Spieler (Portal, Pierre Favre, Irene Schweizer, Erwin Nowak oder Ericksson selbst auf der Baß-Posaune) sowie zu den volkstümlichen Akkordeonklängen der Denise Letourneur.

Hervorragend interpretiert die „Musica su due Dimensioni“ für Flöte und Tonband von Bruno Maderna durch den Flötisten Beat Buser (Schüler von Aurele Nicolet und Pierre Rampal, heute Lehrer am Konservatorium Winterthur und Mitglied der Jazzgruppe „Flute Circle“). Obwohl völlig durchkomponiert unter Verzicht auf aleatorische oder improvisatorische Passagen, wirkte die fünfsätzige Komposition „Pentagong für 5 Schlagzeuger“ von Jean Balissat (1972) trotzdem auch für jazzgewöhnte Ohren durch die klangliche und rhythmische Vielfalt sowie die hervorragende Interpretation beeindruckend und anregend.

Das schwierig zu spielende „Kammerkonzert für 13 Instrumente“ (1969/70) von György Ligeti, dessen zweiter und dritter Satz zur Aufführung gelangten, durchbrochen von kurzen prägnant artikulierten Spontanaktionen von Portal und Favre, ließ in der Geschlossenheit und nötigen Perfektion der Darbietung allerdings einiges zu wünschen übrig, was aber einzig auf die mangelnde Probezeit sowie die aus Terminverpflichtungen kurzfristig erfolgten Umbesetzungen einiger Streicher zurückzuführen war. Auch verschiedene freie Sequenzen und „Zwischen-Spiele“ der Free-Musiker wirkten nicht immer ganz überzeugend und gelungen. Auch von dieser Seite scheint mehr Offenheit und „toleranter Pluralismus“ nötig zu sein, um Erickssons „Integrations-idee“ zum Durchbruch zu verhelfen.

Berücksichtigt muß bei aller Kritik an den Pannen und Unzulänglichkeiten (kurzfristige Programmumstellungen, verspätetes Eintreffen oder Nichterscheinen von Musikern usw.) werden, daß dieses Unternehmen einen Versuch darstellte, der ohne jede finan-

Schlägt eine Brücke zwischen NEW JAZZ und zeitgenössischer E-Musik: RUNG ERICKSSON



Attila Zoller und Yosuke Yamashita

ziele Unterstützung oder Subvention nur durch den Goodwill und Idealismus der beteiligten Musiker und den enormen persönlichen und finanziellen Einsatz des Initianten Runo Ericksson, Organisator und musikalischer Leiter in einer Person, überhaupt möglich wurde. Die Frage in diesem speziellen Fall sollte dann auch weniger die sein, wie gut diese oder jene Komposition interpretiert wurde — obwohl das natürlich rein musikalisch gesehen von enormer Bedeutung ist —, oder wie -überragend die einzelnen spontanen Improvisationen und Aktionen der Free-Music-Spieler gelungen sind, sondern vielmehr, wie viele anwesende Zuhörer durch den propagandistischen Kunstgriff und die pluralistische Art der Programmgestaltung zu Musikeindrücken gelangten — die einen vielleicht zum ersten Mal in ihrem Leben einen Ligeti oder Maderna hörten und die anderen Free-Music-Aktionen miterleben konnten —, denen sie sich aus freien Stücken sonst wohl kaum unterzogen hätten. Alles andere ist eine Frage des Aufwands, der Lösung von Terminschwierigkeiten der beteiligten Berufsmusiker und damit wie immer der Finanzen.

Allein schon unter diesen Gesichtspunkten muß trotz der aufgetretenen Unzulänglichkeit dieser Abend als geglückt, ja als Versuch von exemplarischer Bedeutung gewertet werden, und es bleibt zu hoffen, daß Ericksson trotz der Schwierigkeiten nicht aufgibt, sondern versucht, diese vielversprechende Idee weiterzuentwickeln und auszubauen, weil das eine der wenigen existierenden Chancen wäre, wieder mehr Leben in unseren von erstarrten Zeremoniellen geprägten Konzert- und Musikbetrieb zu bringen.

Johannes Anders

Zweimal Trio-Jazz im Audimax der Universität in Freiburg und zwei sehr unterschiedliche Möglichkeiten des New- und Free-Jazz heute. Gedankenvolle Glasperlenspieler im ersten Teil der Sessions, ein langer, sehr konzentrierter Disput zwischen Gitarrist Attila Zoller, Bassist Frank Luther und Schlagzeuger Sonny Brown. Die für Zoller typische Zurückhaltung am Anfang, das knappe, aber zarte Andeuten eines Themas und dann ein Entwurf, der zwar immer unterhalb verbindlicher Harmonien sich fortentwickelt und dabei doch melodisch wirkt.

Drei gedämpfte musikalische Stimmen, irgendwo ist immer Spannung in große Zwischenräume eingelagert, Aussparung ist nicht gleich Verlegenheit, sie fordert vielmehr zum eigenen Mitvollzug auf. Fingerspitzengefühl al-lenthalben, leiser Drive des Schlagzeugs, verhaltene Wirbel auf der Baßtrommel, Dialoge, Repliken, der gestrichene Baß räsoniert elegisch. Ein verhangener Grundcharakter dominiert eine intellektuelle Schwermut.

Doch Zoller wäre nicht er selbst, wenn er nicht auch Köstlichkeiten, kleine Wohltaten über den Häu-tern der Anwesenden ausstreuen würde. Ganz vereinzelt, aber markant placi-ert eine Folge klar gezeichneter Kantilenen, eine freundliche Strenge und Sachlichkeit, als wäre die Gitarren-pschedelik jüngerer Kollegen nicht Sog, sondern leicht abweichbare Schminke. Gegenstück zum diskursi-

ven Glasperlenspiel: das Voluntafistische, der Wille zur Totalität. Free-Jazz aus Japan, Yosuke Yamashita am Flügel, hart perkussiv, Tastensprünge, oft pausenlose Clusters, eine rasende Atonalität, der Steinway brüllt wie eine ganze Bigband. Schwerstes Geschütz wird aufgeföhren. Präzise Startsignale zum Clinch, Akira Sakata schleudert aus dem Altsaxophon heraus, was die Lunge hergibt, krümmt sich im Quetschdiskant, eine Überblasphrase folgt der anderen. Und nicht minder unablässig Shota Koyama am pausenlos gepeitschten Schlagzeug.

Erstaunlich, bewundernswert ist hier, daß federnd swingende Elemente immer wieder zum Tragen kommen, auf der Klarinette gar läßt Sakata eine höchst kunstvolle Bluesverfremdung hören, bei Yamashita tauchen die Harmonien von Gillespies altem „Night in Tunesia“ auf. Überhaupt können die drei Japaner ihre Vehemenz schlagartig außer Betrieb setzen, verfallen kurzfristig in den Zustand schönster Schnörkelei, was dann wirkt, als hätte man einem Atommeiler ein Jugendstilornament verpaßt.

Alles in allem die letzte Konsequenz aus den bisherigen Free-Jazzpraktiken, Cecil Taylor im Quadrat? Nicht die letzte, aber eine radikal spezifische Konsequenz gewiß. Doch während der schwarze Free doppelbödig ist, während dort die Aggressivität zugleich Gefühlsschichten auslotet, in denen die Welt fragwürdig erscheint bis auf den Grund, ist hier die weitaus eindeutige Absicht zu Superlativen spürbar, das Machbare triumphiert, gleichsam die Trance aus der Virtuosenretorte.

Klaus Robert Bachmann

Hardbop-Themen neben Gassenhauern:

Friedemann Graef Quartett

Was viele noch vor einigen Jahren kaum für möglich gehalten hätten: Die Berliner Free-Jazz-Szene um die Musiker Kooperative FMP lebt und lebt und lebt. Und der Stamm der Freien treibt noch immer Knospen. Eine davon ist das Friedemann Graef Quartett, eine Jazzgruppe, die — vor einem Jahr aus dem Trio „Far Out“ hervorgegangen — noch „von sich reden machen wird, die es versteht, mit Naturklängen zu arbeiten und deren Repertoire sich nicht mit einem mystischen Ausmähren über einen Grundton erschöpft“ (Alexander von Schlippenbach).

Erneut zeigte es sich, wie wenig aussagekräftig heute noch Etiketten im Jazz sind, auch wenn es sich um den sogenannten „freien“ handelt. Offenheit nach allen Seiten, so heißt, auf den aktuellen Stand gebracht, die Devise, die aus der monomanischen Zwangsjacke in die weite Steppenlandschaft ungepflügter Möglichkeiten geführt hat. Und das heißt vor allem: Überspringen der Grenzen zwischen E- und U-Musik, zwischen Avantgarde und Tradition, zwischen Jux und Ernst, zwischen spontaner Improvisation und ausgetüftelter Satz- und Soundarbeit. Da stehen Hardbop-Themen neben Gassenhauern („Bier her, Bier her“, „Berliner Luft“), Thelonious Monk, der auferstandene Kirchenvater, neben Oberton-Orgien, da wird collagiert und persifliert, was das Zeug hergibt.

Freies Spiel, geordnet und diszipliniert durch geübte, arrangierte, ad hoc eingesetzte Bläserthemen, die — unisono vorgetragen — neue Ansatzpunkte bilden für größere Zusammenhänge, für unterschiedliche Klangbilder, für das Frage- und Antwortspiel von Saxophon und Posaune — das Friedemann Graef Quartett zeigt, welche Chancen noch bleiben, wenn die propagierte Freiheit bereit ist, sich selbst auf den Arm zu nehmen. Nun, die Voraussetzungen sind die denkbar besten: Hochschule für Musik in Berlin, Orchestertätigkeit beim Rundfunk (Rias), unterschiedliche Musikerfahrungen vom Dixieland bis zur mittelalterlichen Musik, von Rockbands bis zum Ensemble „Neue Musik“.

Friedemann Graef, der Chef und Saxophonist der Gruppe, bläst ein rau-

hes, kraftvolles, ideenreiches Tenor. Und er liebt den Kontrast, den Wechsel von Tonalität und Atonalität, die hymnische Gebärde eines John Coltrane ebenso wie die hektische Aufsässigkeit der späten 60er Jahre. Sein Instrument lebt von der Konfrontation mit der satten Posaune seines Mitstreiters Thomas Wiedermann. Da darf es auch swingen — warum auch nicht? —, durchlaufende Rhythmen sind nicht verpönt, da gibt es Bläserbattles und Chase-Schlachten, als wären sie soeben erst erfunden worden. Gerd Mayers Kontrabaß bietet, gezupft wie gestrichen, einstimmig und mehrstimmig, eine solide, einfallsreiche harmonische Basis, dynamisiert durch das pulsierende Schlagzeug seines Kollegen Manfred Kussatz, dessen Free-Jazz-Paß schon viele namhafte Eintragungen vorweist.

Das alles kann sich sehen und hören lassen. Und die vier waren bei der Sache, als spielten sie vor vollbesetzten Reihen. Wenn also auch mancher Platz im Nürnberger Jazzstudio leer blieb, so klatschten die wenigen doch, als wollten sie sich für die Zuhausegebliebenen entschuldigen.

Bernd Ogan

Gospel-Botschaft mit Genuß:

Johnny Thompson Singers

Schade, daß die Bankreihen der St.-Johann-Kirche nur bis zu einem mageren Drittel mit Publikum gefüllt waren. Schade auch, daß die enorme Kuppelakustik dieser Halbkathedrale in Freiburg den Gospelgesang der Thompson Singers zu monströs überhallenden Klangschwaden denaturierte. Gospel-Songs in der Kirche, also wohl am legitimsten Ort, doch fürs Ohr war es allzu oft nur eine konturenlose Schallsauna.

Daß man trotzdem noch etwas von der Sache hatte, daß trotzdem noch ein Gospelflair mitgeteilt werden konnte, das muß sicher den Fähigkeiten, dem Temperament, dem Fingerspitzengefühl dieser schwarzen Gruppe aus Philadelphia — zwei Damen, drei Herren — zugeschrieben werden. Vor allem bestach da eine Ambivalenz von Pathos und Drive, von gefühlsstarkem Ausdruck und einer rhythmischen, jumpenden Turbulenz, die nie etwas zur schieren Feierlichkeit gerinnen ließ. Und nie auch bedienten sich diese Singers der modi-

schen Heavy- und Funky-Attitüden des Diskotheken-Gospels aus der Retorte — durchaus aber im Widerspruch zur landläufigen Auffassung von sogenannter „Urtümlichkeit“ warteten sie mit drei- und vierstimmigen Backgrounds auf, die geradezu deliziös durcharrangierte waren. Exemplarisch dies bei einem langsamen Song mit der sehr weichen, sehr delikats phrasierenden Solostimme von Shirley Hunt.

Gospel also mit Kraft und auch mit Genuß und warum nicht, denn Botschaften, konkrete Aussagen dürfen, ja müssen mit einem Schub von Genuß übermittelt werden, das ist Bedingung der Kommunikation und Hintergrund der Glaubwürdigkeit. — Singen vom Glauben und dabei die rassenspezifischen Erfahrungen dieser Welt nie jubilerend zu übertönen, singen mit einer, man muß schon sagen, geradezu unverschämten Portion von Hoffnung und Hallelujah, singen mit einer Unmittelbarkeit der Empfindung — das alles entwickelte sich bei den Thompson Singers organisch aus dem Wort, der Musik, der Rhythmik heraus, hatte didaktische Nachreichungen nicht nötig. Wie im Blues bekundet sich darin eine sonst in der populären Musik selten gewordene Ehrlichkeit: nicht die Absichten der Producers aus den Kalkulationsbüros kommen zum Zug, sondern die Produzierenden auf der Bühne oder vor dem Altar artikulieren sich und ihre Welt.

Klaus Robert Bachmann

Vom Shouter zum Sänger:

Eddie „Cleanhead“ Vinson

Im Alltag der Stuttgarter Dixieland-Hall gibt es immer wieder Höhepunkte. Zuletzt beim Auftritt des Bluesängers und Altsaxophonisten Eddie „Cleanhead“ Vinson mit dem German Live Trio. Nicht nur, weil mit diesem Gastspiel das eigentliche Metier des dreistimmigen New Orleans-Kollektivs durchbrochen wurde, sondern weil Vinson in seiner ganzen Persönlichkeit einmal mehr den Unterschied des schwarzen Erbes zum europäischen Jazzverhältnis deutlich machte. Und dieser Unterschied liegt gewiß nicht zuerst im instrumentaltechnischen oder überhaupt im Interpretations-Bereich, sondern einfach in der rhythmischen Prägnanz und im Bluesgefühl. Dabei hat sich Eddie Vinson wahrhaft

gewandelt. Schon in der äußeren Erscheinung heute eher ein „feiner Mann“ als ein Blues-Proletarier, hat er sich vom Blues-Shouter, von der robusten, heiseren Stimme gelöst und sich zu einer geschmeidigeren, moderneren Auffassung hinentwickelt, die eng mit seinem Altsaxophonspiel verbunden ist. Deutlich schimmert dabei die Basis Charlie Parker, des frühen Charlie Parker, versteht sich, durch: in den gesungenen Blues der Parker des Jay McShann Orchesters, im Instrumentalen der Parker des Be-bop mit seinen schnell hingeworfenen Kürzeln, seinen jagenden, klarlinigen Melodiefolgen. Und obwohl selbst hierbei „Cleänhead“ die expressive Kraft zu fließender Reinheit gefiltert hat, erfaßt seine Ausstrahlung, sein spezielles Feeling, auch noch den hintersten Winkel.

Man achte nur auf seinen Einstieg in „Cleänhead Blues“: eindringlich, relaxed, voll Glut und Emphase fordert er selbst in einem deutschen Club den Aufschrei des Publikums, und wer da sagt, dies läge an dem jedermann bekannten Standardtitel, der war nicht dabei. Denn gerade dies gehört zu Vinsons Großartigkeit, daß er kein festgefahreneres Repertoire hat, das sich ständig wiederholt, daß er nicht darauf angewiesen ist, nur seine fünf oder sechs Hits an den Mann zu bringen, sondern daß er über „Perdido“, „C Jam Blues“, „Satin Doll“, „Take The 'A' Train“, „Cherokee“ bis zu Titeln des Cool-Jazz wie „My Funny Valentine“ und „Blues In The Closet“ vordringt und sie in der stimmlichen Durchführung ebenso beherrscht wie in der instrumentalen Verwirklichung. Und sein „Laura“, ein gewiß aus der Sicht des Jazz nicht unproblematisches Stück für einen Sänger wird ebenfalls durch herzlichen Applaus bestätigt. Eddie Vinson hat durch seine Biegsamkeit in der Interpretation, durch seine Beherrschung, die ihn vom Abgleiten in den schmalzigen Tenor des Schlaglers bewahrt, einfach durch seine Überzeugungskraft auch diesen Titel gerettet.

Die Überraschung des Abends lag außerdem in der Begleitformation des sogenannten „German Live Trio“. Dahinter verbergen sich Harry Habla am Piano, Georg Linges, Baß, und Udo Reising, Schlagzeug. Es schien fast grotesk, daß ein Trio von solch weitreichender Offenbarung und solch begleiterischer Begabung selbst unter den Kennern des Jazz in Stuttgart bis dato unbekannt war. Harry Habla gebietet nicht nur über eine breite Skala pianistischer Fähigkeiten, sondern er ist ein phantastischer Blues-Begleiter,

ein Mann voller Ideen und einfühlsamer Anpassung, der nichts überhört, was Vinson singt und spielt und der ständig einen Einfall hat, um in die aufgerissene Phrase hineinzuspringen. Bassist und Schlagzeuger präsentierten sich von so entscheidender Zurückhaltung, ohne an Intensität dabei zu verlieren, wie es gewiß heute selten ist, jedenfalls konnte ich so viel Formgefühl und vorbildliches Aufeinandereingehen lange nicht mehr hören. Cleänhead Vinson fühlte sich demgemäß sichtbar wohl in seiner Umgebung, und es lief alles darauf hinaus, was der verstorbene T-Bone Walker in die Worte faßte: „Ich glaube nicht, daß der Blues geschrien werden soll. Gewiß, dem Geschmack des Publikums will Rechnung getragen werden. Es verlangt den Blues oft geschrien. Und weil das Publikum auf seine Kosten kommen will, deshalb haben wir die Shouter. Aber glücklicherweise wird auch eine andere Art des Blues verlangt, und deshalb kann ich singen.“ Eddie Cleänhead Vinson hat den Blues gesungen. Und nicht allein weil sein Publikum es so verlangte, sondern weil er sich auf ganz natürliche Weise von der Wucht der Big Band in den vierziger Jahren zu der Integrität der kleinen Combo von heute entwickelt hat. Gerhard Kühn

Zwischen Gut und Böse:

George Shearing

Jenseits der Tatsache, daß der Pianist George Shearing in allerjüngster Zeit einige Schallplatten eingespielt hat, lief alles auf die Frage hinaus: Bekannt Shearing sich noch zu seinem einstmals vor 25 Jahren geschaffenen Sound, was hat dieser heute noch für eine Aussage, wer kennt überhaupt diesen Mann noch? Zu wenig hat man in den letzten 15 Jahren in Europa von ihm gehört. Nun, die Frage wurde rasch beantwortet, denn schon im Intro des Abends drang dieser eigenwillige Klang des Quintetts, der aus dem Unisono-Zusammenspiel von Piano, Vibraphon und Gitarre geprägt wird, über die Rampe, und das Erstaunliche daran war schnell zu vernennen: er drang mit Frische und Leichtigkeit herüber, als sei er eben erst geschaffen worden. Leichtigkeit ist gleichzeitig das Stichwort für das

Pianospiel von George Shearing, der gewiß nicht über die improvisatorische Weite und die dynamische Vielfalt eines Oscar Peterson verfügt, dessen lineare Single-notes jedoch rasant und imponierend, perlend und eben bestechend locker aus der Hand fließen. Und der Sound ist absolut interessant in einer Zeit, in der dieser Terminus oft höher bewertet wird als die Improvisation.

Wenn da jemand wieder einmal von Barmusik spricht, kann es eigentlich nur ein junger Fan oder ein Kritiker der neuen Generation sein, der glaubt, Kunst könnte ganz ohne Geschichte auskommen, der meint, was gestern gut war, müsse zwangsläufig heute mies sein. Natürlich hat der Shearing-Sound in die Bars der Welt Einlaß gefunden. Aber Jazz hört nicht deshalb auf, Jazz zu sein, weil er auch jene begeistert, die im kommerziellen Bereich ständig danach streben, von höherer Warte zu profitieren. Zu allen Zeiten der Jazzgeschichte sind seine Ergebnisse in der Tanz- und Unterhaltungsmusik verwässert worden, und es kann eigentlich nur positiv gewertet werden, daß die Jazzmusik über so viel Substanz gebietet, daß ihr permanent Anregungen entzogen werden.

Daß George Shearing dennoch nicht restlos überzeugen konnte, lag weder an seinem delikaten Pianospiel noch an dem beibehaltenen Sound früherer Jahre, sondern vielmehr an seiner zweifelhaften Programmauswahl. Da standen seine Piano-Soli, die mehr von Smetanas Moldau-Wellen und schwülstiger Romantik-Stimmung getragen waren als von irgendeinem Jazzelement; da häuften sich die Kopien von Erroll Garner, Art Tatum, George Gershwin, Meade Lfcx Lewis, die allenfalls mit einem kräftigen Schuß Humor in einem Stück tragbar gewesen wären, jedoch nicht bis in die Zugaben hinein. Ein Musiker dieses Formats muß einfach Eigenes geben, ein Jazzsolist vom Range Shearings darf sich nicht über die Hälfte des Abends in der Kopie, auch nicht in der technisch vollendeten Kopie anderer Giganten, vertieren. Noch etwas fiel auf: zeitgenössische Themen wie beispielsweise „Mercy, Mercy, Mercy“ schienen mir zu stark programmiert, sie ließen keinen Ausbruch zu wirklich spontaner Improvisation zu, das Konzept war zu engmaschig. Fazit: Wer alles will, erreicht sehr wenig..

Das Quintett war mit hierzulande meist unbekannten Musikern besetzt, die jedoch mit ihrem Leader zusammen einen geschlossenen, homoge-

nen Eindruck hinterließen. Namhaft nur der mit vollem Ton technisch makellos musizierende Bassist Andy Simpkins, der freilich eine noch stärkere Beachtung verdient.

Gerhard Kühn

Tendenz aufsteigend:

Shivananda

Das in diesem Jahr in der Schweiz recht reichhaltige Angebot an Festivals und Jazztagen bietet den verschiedensten einheimischen Gruppen Gelegenheit, sich einem breiteren Publikum vorzustellen. Schwieriger wird es allerdings, wenn es gilt, sich in Einzelkonzerten durchzusetzen. Gerade auf dieser Ebene machte nun in letzter Zeit die neu zusammengestellte Zürcher Gruppe Shivananda von sich reden. Anfang dieses Jahres bei den Solothurner Swiss Jazz Days übergangen, gelang es Shivananda in zum Teil selbstorganisierten Konzerten, die Zuhörer zu begeistern. Es kristallisiert sich immer deutlicher heraus: diese Formation muß ganz einfach beachtet werden. Interesse am Electric Jazz — Jazz Rock von Shivananda machte sich auch beim Schweizer Radio breit. Verschiedentlich wurden in den letzten Monaten Bandausschnitte gesendet, und Radio Zürich lud die Gruppe für Aufnahmen ins Studio ein.

In der derzeitigen Formation spielt Shivananda seit knapp einem Jahr zusammen. Vorher erreichte sie erstmals kurz nach der Gründung im Jahre 1973 mit dem 1. Platz am nationalen Jazz- und Pop-Festival in der Kategorie „Modern Jazz“ in Äugst Aufsehen. Es folgte ein weiterer Achtungserfolg am Jazz Festival von Bülach sowie die Teilnahme am Zürcher Jazz Festival 1973 mit der späteren Fernsehaufzeichnung des Auftritts. 1974 war ein eigentliches Zwischenjahr, ausgefüllt mit Konzerten im In- und Ausland und vor allem mit der Suche nach neuen, eigenständigen Ausdrucksmöglichkeiten, die nun ganz offensichtlich gefunden und gefestigt worden sind.

Seit der Neugründung vor Jahresfrist ließ die Gruppe in der Besetzung Robert Biagini, Tenor- und Soprasaxophon, Kurt Baebi, Keyboards, Carlo MiJan, Gitarre und Percussion, Peter Keiser, E-Baß, und Walter Keiser, Schlagzeug, eine Musik entstehen, die zwischen einer stark ursprungsbezogenen Rhythmik und einer sorgsam ausgewählten, sparsamen Melodik und Harmonik einen weiten Raum aufspannt, in der sich die lyrische



SHIVANANDA (oben) PETER KEISER, KURT BAEBI, WALTER KEISER, (unten): CARLO MILAN und ROBERT BIAGINI

Empfindungswelt voll entfalten kann. Phasen spontaner Improvisation wechseln mit durchkomponierten Sätzen, und es entsteht ein faszinierendes Mosaik von Klangfarben.

An den Verhältnissen in der Schweiz gemessen zeigt ein Blick in die Zukunft ein recht dichtes Konzertprogramm auf. Vorläufiger Höhepunkt ist die Teilnahme im Juli am Montreux Jazz Festival 1976. Die Verpflichtung für diesen Anlaß deutet auf das zweifellos professionelle Format der Gruppe hin. Über weitere Auftritte an Festivals laufen zur Zeit noch Verhandlungen. Solche wie alle weiteren Tätigkeiten im Bereich des Managements wird den Musikern, zugunsten ihrer Arbeit, weitgehend abgenommen.

Über Shivananda, Postfach 2053, CH-8030 Zürich, kann mit der Gruppe Kontakt aufgenommen werden.

Hans Fehr

Veteranen-Jazz mit Lupeneffekt:

Wild Bill Davison

Väter und Großväter. Die beiden ältesten von ihnen, der Kornettist Wild Bill Davison, ist 70 Jahre, der Schlagzeuger Cliff Leeman 63 Jahre alt. Angetreten sind sie einst als Imitatoren des schwarzen New Orleans-Jazz, die Söhne aus der weißen Mittelklasse, die jazzbesessen dem Bürgertum den Rücken gekehrt und ihren weißen „Di-^xieland“>den Chicago-Stil, erfunden

haben. Eine „Verlorene Generation“ hat man sie genannt, denn viele von ihnen waren an der neuen Wirklichkeit, dem Wagnis, zerbrochen.

Väter und Großväter, heute also Oberlebende, „Chicago Jazz Giants“. Sie wurden aus allen Windrichtungen zusammengerufen für nur ganz wenige Sessions. Keine Frage, das Schwarzwaldstädtchen Villingen hatte sein „Theater am Ring“ voll gekriegt bis unters Dach. Veteranen-Jazz kann ein Magnet sein. Veteranen-Jazz, so fiel es bald auf, der es bei dieser Gala-Session mit dem Lupeneffekt hält. Altherren-gemäehlichkeit, Schlepptempo, gar Gemauschel? Kaum. Die Lupe war anders angesetzt. Was dominierte, war Esprit und Temperament. Flüchtig gestrichene Swingbeats auf den Becken des Schlagzeugs von Cliff Leeman, dazu nicht humorlos als Gast der Schweizer Baßist Isla Eckinger. Schönstes Stride-Piano, munter gehämmert mit ständigen Wechseln von Bässen und Akkorden — der einfallsreiche Ralph Sutton am Klavier hätte allein ein Konzert bestreiten können. Und wenn die Bläser auch nicht gerade mit Lust am Ballern ihr Publikum aufschreckten, so wurde doch immer höchst jumpend und vor allem elegant gejazzt. Bob Wilber mit gelenkig schwungvollen Klarinetten-irrnprovisationen, Eddie Hubble mit „meisterhafter Posaunentechnik, sein lyrischer Grundton, die ausgerundet beweglichen Phrasierungen machen ihn zum legitimen Erben Jack Teagardens. In dieser Session war Hubble es, der so manche Bruchstelle gekittet hat.

Bruchstellen, ja. Denn Wild Bill Davison ist keine 20 mehr, ist nicht mehr der wilde Bill, der mit dem Attackenhorn voranstürmt. Herr William Davison ist bedächtiger geworden, vor mancher Attacke rutschte ihm ein dünner Quäckton ins Rohr, manches Chorusende verlief etwas im luftarmen Raum. Trotzdem hat er immer wieder geschliffen Obertöniges hören lassen, verstand sich aber am trefflichsten auf die mittlere Tonlage, den „Erzählton“, der letztlich die kleinen Mängel gleichsam historisch abmildert, zum Teil einer Story werden läßt. — Die „Lupe“ nun, das Vergrößern, Herausheben, das übten diese Veteranen bei besonders harmonieträchtigen und drivesprühenden Passagen, übten es mit ihrer sehr individualistisch-solistischen Mentalität, denn Chicago-Jazz, der authentische, ist großzügig, liebenswürdig geblieben, nicht ohne den „diskreten Charme der Bourgeoisie“ — das ganz unpolemisch gesagt, ausnahmsweise.

Klaus Robert Bachmann

Ella Fitzgerald

Fortsetzung von Seite 6

als Weltstar, blieb sie menschlich bescheiden, dabei aber auch nach wie vor sehr verletzlich. Sie, die bei Stiefeltern in Yonkers, New York, aufwuchs, hat sich immer nach Liebe und Anerkennung gesehnt. Sie hat sie anscheinend wirklich umfassend vom Publikum zu spüren bekommen. Ihre beiden gescheiterten Ehen dürften ihr nur eine kleine Dosis privates Glück gebracht haben. Sie ist bedrückt, wenn sie spürt, daß ihr nicht spontane Wertschätzung und Sympathie von seilen des Publikums oder ihrer sonstigen Umgebung entgegengebracht wird. Aus dieser Angst heraus, nicht mehr geliebt zu werden, resultieren ihre depressiven Stimmungen. Erschwerend kam zu Beginn der 70er Jahre ein Augenleiden hinzu, das ihre Bühnenauftritte erheblich behinderte, sie eine Zeitlang befürchten ließ, ganz zu erblinden, und das jetzt zwar durch einen operativen Eingriff behoben zu sein scheint, aber nach wie vor ein Handikap für sie ist. So besteht noch die extreme Lichtempfindlichkeit so daß sie nur in gedämpftem Licht auftreten kann. Auch muß sie zu meist eine Brille tragen.

So ist es müßig, sie danach zu fragen, ob sie sich vorstellen könne, sich von den Konzertbühnen der Welt zurückzuziehen. Natürlich könnte sie sich's finanziell längst leisten, doch geht es ihr nicht ums große Geld, sondern es geht ihr einzig und allein um die Musik, — durch die sie den für sie lebenswichtigen Kontakt zum großen Publikum aufrechterhält. Einen Beweis dafür erbrachte ihre Antwort auf meine letzte Frage.

„Was halten Sie für das wichtigste in Ihrem Leben?“

„Wichtig ist für mich, daß die Leute mich mögen, daß sie mich so lieben, wie ich sie liebe.“

Gudrun Endress

KENNENSIEDIE?

Acoustic ist ein Folk-Blues Duo, das aus Werner Pommerenke, 12-string-Gitarre, Mundharmonika, Gesang, und Willi Geyer, Gitarre, Gesang, besteht. Die beiden spielen urwüchsigen Blues, eigene lyrische Lieder, Instrumentalstücke und sogar ein Stück, in dem beide zusammen auf einer Gitarre musizieren. Die Kontaktanschrift ist Acoustic-Management, Roland Krön, Hauptstraße 83, 7920 Heidenheim/Brenz.

Con-tra-dition nennt sich ein Jazz-Quartett aus Erlangen, das sich an Dieter Bihlmaiers Jazzforum bildete. Stilistisch bewegt sich diese Gruppe im Bereich des Neuen Jazz, doch reicht ihr Spektrum von spontaner freier Aktion über modale Improvisation bis hin zurvHard Bop, Swing und Blues. Con-tra-dition spielt in der Besetzung Mandi Riedelbauch, Tenor- und Baritonsaxophon, Heinz Köhler, Gitarre, Rainer Glas, Kontrabaß, und Matthias Helk, Schlagzeug. Die Kontaktadresse ist Rainer Glas, Drosselweg 4, 8520 Erlangen, Telefon 091 31 / 4 73 28.

Die **Dixieland-Swing-Company** ist eine neue Trad-Formation auf der Frankfurt-Wiesbadener Jazzszene, die swingenden Dixieland spielt. Vor allem die amerikanischen Gruppen um Bobby Hackett und Matty Matlock sorgten für das musikalische Konzept dieser Sköpfung Band, deren Mitglieder Trompeter Wolfgang Sommer, Posaunist Albert Hemes, Klarinettist und Tenorsaxophonist Otto Schadenberg, Klarinettist und Altsaxophonist Dietrich Geldern, Pianist Wilfried Jütterbog, Banjospieler und Gitarrist Jörg Zschinner, Bassist Peter Preker und Schlagzeuger Wolfgang Krock sind. Die Dixieland-Swing-Company hat die Kontaktanschrift Wolfgang Sommer, Tennelbachstraße 19, 6200 Wiesbaden.

Duo heißt eine neue Gruppe aus München, die es sich zum Ziel gesetzt hat, eine lebendige, zeitgenössische und leicht verständliche Musik für ein möglichst breites Nicht-Fachpublikum zu machen. Elemente des Jazz, Rock, Soul, Blues sowie der Klassik finden dabei Verwendung; vom äußeren Klangbild her ist die Musik von Duo etwa zwischen Keith Jarrett und dem Anima-Sound angesiedelt. Duo besteht aus Manu, Klavier, Elektro-Piano, Perkussion, Gitarre, und Arno, Klavier, Elektro-Piano, Perkussion, Gitarre, Elektro-Baß. Die Kontaktanschrift ist Manuela Breitenberger/Arho J. Wahler, Jugendbildungsstätte an der B 11, 8192 Geretsried/Stein, Telefon 0 81 71 / 3 14 24.

El Schmitz Music, die Gruppe, die beim Jazzwettbewerb des Landes Baden-Württemberg 1975 den ersten Preis gewann, hat sich personell und musikalisch verändert. Aus der Konzeption des völlig freien Zusammenspiels entwickelte sich die des kammermusikalisch-subtilen Jazz und Free-Rock, wobei die Stücke arrangiert, komponiert oder auch frei sind. Die jetzige Besetzung von El Schmitz Music ist Roland Früh, Sopransaxophon, Baßklarinette, Uli Bühl, Klavier, Lothar Schmitz, Gitarre, Manfred Deppe, Baß, und Friedemann Bornträger, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift ist Lothar Schmitz, Erdmannhäuser Str. 12, 7142 Marbach, Tel. 071 44/1 3773

Das **Interludium Jazz Trio**, das es seit Mitte 1975 gibt, spielt swingenden Mainstream-Jazz. Vor allem Musiker wie Joe Pass,

Kenny Burrell, Jimmy Raney, Jim Hall, John Coltrane, Miles Davis und Charlie Parker beeinflussten die Musik dieses Trios; darüber hinaus verarbeiten Gitarrist Klaus Ziegner, Kontrabassist Rudolf Schiffmann und Schlagzeuger Thomas Kühn aber auch viele eigene Ideen und prägen so den eigenständigen Stil der Gruppe. Die Kontaktanschrift des Interludium Jazz Trios ist Rudolf Schiffmann, Wartburgstraße 142, 4260 Castrop-Rauxel, Telefon 0 23 05 / 7 52 82.

Jambus ist ein Göttinger Jazz-Rock-Quintett, das seit über einem Jahr besteht. Die fünf Musiker — Volkmar Wolters, Elektro-Gitarre, Heinrich Herlyn, Keyboards, Lüder Lohrengel, Elektro-Baß, Thomas Erler, Schlagzeug, und Dieter Hermes, Perkussion — versuchen, im Kollektiv die vielfältigen musikalischen Einflüsse und Vorlieben, die der einzelne mitbringt, zu einem abwechslungsreichen musikalischen Geschehen zu integrieren. Die Spannweite reicht dabei von Country Rock bis Free Jazz. Vor allem soll aber das rhythmische und melodische Moment nicht vernachlässigt werden, da die Gruppe auch für ein sehr junges Publikum, zum Beispiel in Jugendzentren, spielen möchte. Im Göttinger Raum konnte Jambus bisher schon einige Erfolge erzielen. Die Kontaktanschrift ist Heinrich Herlyn, Schiefer Weg 5, 3400 Göttingen.

Die **Jazz Junction** wurde im Herbst 1972 von dem Trompeter Peter Kroll gegründet und musiziert in den Bereichen des Dixieland, Swing und Blues. Die Mitglieder dieser Band — alles Amateurjazzler, die schon seit den 50er Jahren in verschiedenen Trad-Formationen spielen — sind Peter Kroll, Trompete, Flügelhorn und Blues-Harmonika, Klaus Trecker, Klarinette und Tenorsaxophon, Jimmy Horschler, Posaune, Helmut Cappenberg, Banjo und Gitarre, Helmut Barie, Baß, und Martin Schmiedel, Schlagzeug. Der Bremer Jazz-Sänger Hermann Bartelt ist häufig als Gastsoloist mit der Jazz Junction zu hören. Die Kontaktanschrift ist Sigrid Kroll, Heinrich-Erman-Straße 5, 4800 Bielefeld 1, Telefon 05 21 / 3 89 40.

Die **Axel Lauser Jazz Unit** formierte sich im Dezember 1975 im Heilbronner Raum. Die Musik der Unit ist äußerst vielschichtig: melodische Themen treffen auf differenzierte Rock-Rhythmen, swingender Walk findet ebenso Verwendung wie folkloristische Melodien oder komplizierte Metren. Die Improvisationen reichen von traditionellen Harmonie-Schemata über modales Musizieren bis zum freien kollektiven Zusammenspiel. Die Besetzung der Axel Lauser Jazz Unit ist Jürgen Dollmann, Elektro-Piano, Klavier, Tobias Langguth, Gitarre, Hans Joachim Blümel, Kontrabaß, und Axel Lauser, Schlagzeug. Die Kontaktadresse ist Hans Joachim Blümel, Stadtgarten 8, 7102 Weinsberg, Telefon 0 71 34 / 89 93 oder Axel Lauser, Gundelsheimer Straße 6, 7100 Heilbronn, Telefon 0 71 31 / 7 58 06.

Mama's Washhouse Stompers nennt sich eine Karlsruher Trad-Formation, die nun schon 15 Jahre alt ist. Stilistisch an den Gruppen um Eddie Condon orientiert, spielt diese Band einen zum Swing tendierenden Dixieland-Jazz in der Besetzung Dieter Schneider, Trompete, Peter Clev, Posaune, Bernd Merssner, Klarinette, Peter Trüb, Banjo und Gitarre, Gerhard

Stolz, Baß, und Hans-Peter Schucker, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift ist Hans-Peter Schucker, Schneidemühler Straße 3 a, 7500 Karlsruhe 1.

Music improvisation Society heißt ein Quartett, das seit etwa 6 Jahren besteht und sich aus Stephan Sauvageot, Trompete, Hubert Machnik, Gitarre, Martin Ingenhütt, Baß, und Thomas Aselmeyer, Schlagzeug, zusammensetzt. Eigenständige Klangvorstellungen und Musizierungsweisen prägen die Musik dieser Gruppe. Auf der Grundlage der freien Improvisation werden dabei in teils unkonventioneller Instrumentbehandlung äußerst konzentrierte Klangereignisse geschaffen, verdichtet, weitergegeben, wieder zerfasert oder auf ein statisches Gerüst reduziert. Die Kontaktanschrift ist Thomas Aselmeyer, Wieselweg 9, 4050 Mönchengladbach 2, Telefon 021 66/30863.

Die **Red River Ragtime Combo** spielt einen swingenden, hauptsächlich auf Ragtime basierenden Jazz, versucht aber auch Elemente arabischer, griechischer, ungarischer oder karibischer Musiktraditionen zu verarbeiten. Ihr musikalisches Spektrum reicht dabei vom Ragtime über Boogie Woogie, New Orleans Jazz, Blues bis zu sehr modernen Swing-Stücken. Seit Sommer 1975 besteht die Red River Ragtime Combo in der Besetzung Andreas Hettich, Klavier, Harald Brennich, Kontrabaß, Elektrobaß, und Eckhard Bahr, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift ist Andreas Hettich, Hammerstraße 5, 7140 Ludwigsburg, Telefon 0 71 41 / 8 1386.

Die **Schwarzwälder Swing Gemeinschaft** wurde Anfang des Jahres von dem jetzt im Hochschwarzwald ansässigen Vibraphonisten und Posaunisten HaWe Schneider gegründet und spielt Combo-Jazz à la Benny Goodman, Lionel Hampton oder Django Reinhardt. Die Mitglieder der Band — Klarinettist und Tenorsaxophonist Volker Berger, Vibraphonist und Posaunist Hans-Wolf Schneider, Gitarrist Daniel Patay, Bassist Thomas Fichter und Schlagzeuger Hermann Schloz — sind versierte Jazzler, die sich bei Auftritten verschiedener südwestdeutscher Dixielandbands kennengelernt haben. Die Band hatte schon erste erfolgreiche Auftritte und probt derzeit für eine Schallplattenproduktion. Die Kontaktanschrift der Schwarzwälder Swing Gemeinschaft ist Hans-Wolf Schneider, Schloß-Urach-Straße 24, 7825 Lenzkirch, Telefon 07653/214.

Summit ist ein Sextett aus dem Bereich des Neuen Jazz, dessen Mitglieder Teilnehmer des Jazzseminars an der Musikhochschule Hannover sind. Hauptinhalt der Musik ist die Improvisation, in ihr wird eine größtmögliche Gleichberechtigung im kollektiven Spiel angestrebt. In den Stücken, die arrangiert sind, sich teilweise aber auch aus der Improvisation selbst entwickeln, stehen in der Jazztradition enthaltene Chorusimprovisationen gleichberechtigt neben swingenden, rhythmisch betonten Passagen oder frei improvisierten Klangstrukturen. Summit besteht seit April 1974 in der Besetzung G. Bernhard F. Mergner, Trompete, Otto Jansen, Saxophon, Matthias Weise, Gitarre, Manfred Sauga, Baß, Hans Clauss, Schlagzeug, und Eileen Kurzbein, Gesang. Die Kontaktanschrift ist Eileen Kurzbein, Gerstäckerstraße 12, 3300 Braunschweig, Telefon 05 31 / 77249.

JAZZNEWS

Deutscher Schallplattenpreis 1976

Die Deutsche Phono-Akademie verlieh im Ballsaal des Berliner Hilton Hotels den Deutschen Schallplattenpreis 1976. In der Kategorie „Jazz“ bildeten Werner Burkhardt, Michael Naura und Dr. Ulrich Olshausen die Jury, die die entsprechende Auswahl traf.

Traditioneller Jazz: Vince Weber „The Boogie Man“, EMI Electrola;

Moderner Jazz: Ralph Towner „Solstice“, ECM; Albert Mangelsdorff „The Wide Point“, MPS;

Historische Aufnahmen: The Blue Note Re-Issue Series „Lester Young“, United Artists;

Solist/Ensemble national: Albert Mangelsdorff „The Wide Point“, MPS;

Solist/Ensemble international: Keith Jarrett „The Köln Concert“, ECM.

Geplante Tourneen

ECM Records (Gleichmannstr. 10, 8000 München, Tel. 0 89/83 25 71) führt in nächster Zeit Tourneen mit namhaften Solisten und Ensembles durch. Im Juli Ralph Towner solo oder mit John Abercrombie; das Enrico Rava Quartett mit John Abercrombie; Palle Danielsson, Jon Christensen und Steve Kühn solo; im Oktober das Steve Kühn Quartett, im November das Tomasz Stanko Quartett, im Dezember das Gary Burton Quartett und im Januar 1977 Oregon.

Bresche Publikationen (Düstere Str. 21, 3400 Göttingen 1, Tel. 05 517 59435) bietet folgende Gruppen für Gastspiele an: die Imre Köszegi Rhythm & Brass Co. vom 24. bis 27. Juni und vom 14. bis 18. Juli, Joachim Kühn solo vom 8. bis 31. Juli, sowie nochmals im November und Dezember, Joachim Kühn mit Zbigniew Seifert im Juli, die Jimmy Witherspoon Blues Band am 5. und 10. Juli und die Tomasz Stanko-Adam Makowicz Unit vom 17. bis 23. September.

Vera Brandes (Kölner Weg 42, 5000 Köln 40, Tel. 02 21/48 91 66) plant im November eine Tournee mit dem brasilianischen Gitarristen und Pianisten Egberto Gismonti und dessen Trio, sowie dem Flötisten Hermeto Pascoal und dem Percussionisten Nana Vasconcellos. Vom 6. bis 16. Januar 1977 arrangiert sie eine Gastspielreise mit Nucleus und vom 21. Januar bis 6. Februar 1977 eine mit Eberhard Webers Colours.

Enja Records in München kündigen folgende neue Jazzplatten an: Masahiko Sato meets Albert Mangelsdorff, Manfred Schoof mit dem Yosuke Yamashita Trio „Distant Thunder“, die David Friedman Group „Futures Pas-

sed“, das Dollar Brand Trio mit Cecil McBee und Roy Brooks „Children of Africa“, Pepper Adams mit Walter Norris, Jiri Mraz und Makaya Ntshoko „im domicile, Vol. 2“, das Bob Degen Trio mit Isla Eckinger und Makaya Ntshoko „Sequoia Song“.

Arista Records haben jetzt 8 Doppelalben mit Jazz-Meilensteinen wieder veröffentlicht. Darunter sind eine Anthology des Swing und Jump aus den 40er -Jahren, sowie Aufnahmen von Charlie Parker, Lester Young, Erroll Garner, Milt Jackson, John Coltrane, Cannonball Adderley und Yusef Lateef.

Im Rahmen der **4. Internationalen Tanzwerkstatt**, die vom 18. bis 31. Juli in Bonn durchgeführt wird, hält Joe Viera am 21. Juli einen Vortrag mit Tonbeispielen über die Formen und Möglichkeiten von Jazz und Tanz, am 23. Juli spielt dann das Musikensemble der 4. Internationalen Tanzwerkstatt freie Jazzimprovisationen mit Joe Viera als Gastsolisten. Die Tanzwerkstatt, deren Gesamtleitung in den Händen von Fred Traguth liegt, hat die Kontaktanschrift: Kultur Forum Bonn-Center, Bundeskanzlerplatz, 5300 Bonn C Tel. 0 22 21/22 34 58.

Jazz-Solographien, Auflistungen von Aufnahmen, auf denen bestimmte Jazzmusiker solistisch zu hören sind, legt jetzt Jan Evensmo in Norwegen vor. Bisher erschienen die Solographien von Chu Berry, eine Zusammenfassung der Tenorsaxophonisten Henry Bridges, Robert Carroll, Hershai Evans und Johnny Russell, Coleman Hawkins 1929—1942 und der Gitarristen Charlie Christian, Robert Normann, Oscar Aleman. In Arbeit sind Lester Young, Ben Webster, Cecil Scott, Elmer Williams, Dick Wilson und Henry Red Allen. Die Büchlein sind zum Preis von 25 Norwegischen Kronen zu beziehen über: Jan Evensmo, Granasen 73 D, 1347 Hosle, Norwegen.

Bestverkaufte Jazz LPs sind derzeit nach Angaben der amerikanischen Musikzeitschrift Billboard: 1. George Benson „Breezin“, 2. Blackbyrds „City Life“, 3. Grover Washington Jr. „Feels So Good“, 4. Weather Report „Black Market“, 5. Chick Corea „The Leprechaun“, 6. Brothers Johnson „Look Out For No. 1“, 7. Return To Forever „Romantic Warrior“, 8. Flora Purim „Open Your Eyes You Can Fly“, 9. Lonnie Liston Smith „Reflections Of A Golden Dream“, 10. Phoebe Snow „Second Childhood“. An die Spitze

drängen folgende Platten: Brecker Brothers „Back To Back“, Maynard Ferguson „Primal Scream“, Al DiMeola „Land Of The Midnight Sun“, Billy Cobham „Life Times“ und Jean-Luc Ponty „Aurora“.

Christmann/Schaaf, Musikproduktion in Koblenz, hat eine kleine unabhängige Schallplattenfirma mit den Labels Chrischaa und Ornament gegründet. Die erste Platte ist bereits erschienen und wird von der Bellaphon vertrieben. Es ist das Album Blind John Davis „Alive, live and well“. Weitere Platten mit Champion Jack Dupree, Roosevelt Sykes, Mickey Baker und dem Mike Reinhardt Sextett sind geplant.

Zu den **Jazzkursen in Nagold**, die vom 19. bis 24. Juli bzw. vom 26. bis 31. Juli von der Jazz-Förderung Nagold e. V. durchgeführt werden, können sich noch Interessenten anmelden. Die Kurse sind für Anfänger und Fortgeschrittene gedacht. Unterrichten werden Wolfgang Engstfeld, Uli Bekkerhoff, Christoph Spendel, Sigi Busch, Heinrich Hock und Alexander Spath. Anmeldungen sind bis zum 20. Juni zu richten an die Jazz-Förderung Nagold e.V., Postfach 362, 7270 Nagold, Tel. 0 74 52/30 76.

Die Berliner Jazztage 1976 haben jetzt, wie George Gruntz erklärt, erstmals ein Programm, das ganz nach seinen Vorstellungen ausgerichtet ist. Es spiegelt das heutige Jazzgeschehen in seiner ganzen Breite. Gruntz geht es vor allem darum, die europäischen Musiker ihrem Können und ihrer Bedeutung nach stärker zu berücksichtigen und möchte daran mitarbeiten, im Bewußtsein des Publikums die inzwischen irrig gewordene Vorstellung der Überlegenheit der amerikanischen Jazzmusiker zu korrigieren. Im nächsten Jahr werde er die Balance zwischen Amerikanern und Europäern noch besser auswiegen, als es ihm in diesem Jahr möglich gewesen ist. Das Programm der diesjährigen Berliner Jazztage bringen wir auf Seite 27.

Bei Jazz in the garden werden sich in Berlin am 4. Juni das Attila Zoller Trio und Hannibal Marvin Peterson and his Sunrise Orchestra und am 18. Juni Yosuke Yamashita und das Mal Waldron Quintett vorstellen.

Toto Blanke hat Anfang April in Hamburg seine zweite Platte für Phonogram aufgenommen. Mit ihm gingen der holländische Keyboardspieler Jasper van't Hof und der finnische Schlagzeuger Edvard Vesala ins Plat-

tenstudio. Für einige Stücke wurde zu dieser Electric Circus Formation auch noch der Bassist Dave King hinzugezogen. Blanke tritt derzeit als Solo-Gitarrist auf und gibt auch regelmäßig Gastspiele mit dem Electric Circus, der im April u. a. auch in der Konzertreihe „Jazz in der Kammer“ in Ost-Berlin auftrat.

Francy Boland hat Mitte Januar drei Platten mit seiner neuen Band, die er „The Orchestra“ nennt, in Köln aufgenommen. U. a. waren mit dabei: die Trompeter Benny Bailey, Dusko Gojkovich, Kenny Wheeler, Milan Pavlovic, die Posaunisten Frank Rosolino, Bob Burgess, Nat Peck, Eric van Lier, die Saxophonisten Tony Coe, Stan Robinson, Ronnie Scott, Sal Nistico, Sahib Shihab, Bubi Aderholdt und Heinz Kretschmar, sowie fünf Frenchhornspieler, der Bassist Ron Matthewson, der Schlagzeuger Kenny Clare und der Percussionist Fats Sadi. Die erste dieser Platten soll im Juni unter dem Titel „Blue flame“ erscheinen. The Orchestra, so berichtet der Produzent und Mäzen Gigi Campi, legt jetzt — nach dem kurzen Abstecher der früher von Boland und Clarke gemeinsam geleiteten Band in den Free Jazz — das Hauptgewicht des Musizierens auf den swingenden Big Band Jazz. So stehen neben Originals von Francy Boland hauptsächlich Jazz-Standards auf dem Programm. Boland arrangierte für das „Blue flame“-Album u. a. „Cross fire“ von Jimmie Lunceford. Die beiden anderen Big Band-Platten wird MPS/BASF im Laufe dieses Jahres, spätestens aber bis zum Frühjahr 1977, veröffentlichen. Boland, der heute in der Schweiz lebt, arbeitet derzeit an den Arrangements zu drei neuen Platten. So soll eine mit dem Trompeter Idrees Sulieman, eine zweite mit den Posaunisten Frank Rosolino und Carl Fontana und eine dritte mit einem swingenden Saxophonorchester produziert werden, das Marschmusik spielt.

Dee Dee Bridgewater war unter den Mitwirkenden des 4. Louis Armstrong Memorial Konzertes, das am 24. April im Beavon Theatre in New York stattfand. Außer der Sängerin, die sich wieder einmal mit dem Thad Jones-Mel Lewis Orchestra vorstellte, traten Freddie Hubbard, Lou Rawls und Robin Kenyatta auf.

Bob Casey, der früher als Bassist mit Eddie Condon, Joe Marsala und Wild Bill Davison spielte, seit 1971 aber sehr zurückgezogen lebte, trat jetzt wieder einmal öffentlich auf. Eine Woche lang gastierte er im neuen Edie Condon Club in Manhattan.

Das Classic Jazz Collegium wird im September eine Konzerttournee mit Bud Freeman unternehmen. Diese tschechoslowakische Gruppe, die seit dem Sommer 1975 besteht, am klassischen Jazz und frühen Swing orientiert ist, konnte in letzter Zeit wiederholt im Funk und Fernsehen auftreten und Gastspielreisen nach Holland, in die BRD und die DDR unternehmen. Das CJC bereitet auch die zweite Folge seiner Lehrkonzerte für Schulen vor, die diesmal die Geschichte des Jazz in der CSSR behandeln soll. Im ersten Teil ging es um die Geschichte des Jazz in den USA. Die Kontaktanschrift des Classic Jazz Collegium ist Pragokonzert, Malteske namesti 1, 11 000 Prag 1, CSSR.

Tony Coe hat zusammen mit Francy Boland, Klavier, Ron Matthewson, Baß, Tony Inzalaco, Schlagzeug, und Sabu Martinez, Percussion, eine Platte aufgenommen, bei der der Engländer nicht nur Tenorsaxophon, sondern auch Klarinette spielt. Titel des Albums: „Tonyco, Tonyca, Tonycum“.

Charles Earland konnte mit seiner neuen Platte „Odyssey“ einen enormen Verkaufserfolg erzielen. Schon in dem ersten Monat nach Erscheinen des Albums dieses Organisten wurden 70 000 Stück abgesetzt.

Maynard Ferguson wird mit einem 13-Mann-Orchester auf der Sommer-Olympiade in Montreal spielen. Die Konzerte des Trompeters, der aus Montreal stammt, sollen am 28. und 29. Juli und am 1. August stattfinden und vom Fernsehen übertragen werden.

Fourmenonly spielen jetzt in der Besetzung: Wilfried Eichhorn, Baßklarinette, Sopransaxophon, Tenorsaxophon und Flöte, Helmut Zimmer, Klavier, Albin Michel, Baß, und Rudi Theilmann, Schlagzeug. Hin und wieder kommt bei Auftritten der Trompeter Frederic Rabold hinzu. Die New Jazz Gruppe hat eine neue Kontaktanschrift. Sie lautet: Helmut Zimmer, Mainzer Str. 4, 7514 Leopoldshafen, Tel. 0 72 47/61 92.

German Live Trio — unter diesem Namen hat sich in Köln eine Gruppe gebildet, die sich vor allem als Begleitensemble für amerikanische Solisten wie Sammy Price, Blind John Davis, Mighty Flea, Hal Singer, Eddie „Cleanhead“ Vinson oder Bud Freeman einen guten Namen gemacht hat. Das German Live Trio besteht aus Harry Habla, Klavier, Georg Linges, Baß, und Udo Reising, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift ist: Udo Reising, Birkhahnweg 16, 4000 Düsseldorf, Tel. 0211/41 11 70.

Das Globe Unity Orchestra bestreitet am 4. und 5. Juni wieder einmal einen Workshop in Wuppertal. Er beginnt am Freitag ab 14 Uhr mit öffentlichen Proben, bietet dann am selben Abend ein Konzert und endet am Samstagvormittag mit einem Platzkonzert, bei dem das Globe Unity Orchestra mit 64 Musikern auftritt, darunter sind eine Blaskapelle, Akkordeonisten, Drehorgelspieler und ein griechisches Ensemble. Die Kontaktanschrift des Globe Unity Orchestra ist Peter Kowald, Luisenstr. 116, 5600 Wuppertal.

John Handy ging mit Cecil Bernard, Keyboards, Chuck Rainey, Baß, Jimmy Gadson, Schlagzeug, und Zakir Hussain, Tabla, ins Aufnahmestudio, um für ABC Records eine Platte zu machen.

Ludek Hulan, der seit längerer Zeit eine Gruppe unter dem Namen Jazz Sanatorium leitet, machte kürzlich mit seinem ehemaligen Boß Gustav Brom Aufnahmen im Brünner Rundfunk-Studio. Der Bassist will auch mit Brom in nächster Zeit wieder einmal auf Tournee gehen. Broms Starttrompeter Jaromir Hnilicka hat ein neues, vielbeachtetes Werk geschrieben, das „Pastorale aus der Hohen Tatra“ heißt.

Jazz Live Trio, die Rhythmusgruppe von Magog, begleitet am 26. Juni Lee Konitz bei einem Jazz Live Konzert des Schweizer Radios und tritt anschließend bei einem Monsterkonzert an der Uni Zürich auf. Einen Tag später stellt sich das Quartett in Frauenfeld vor.

Jazztrack wurde von den Jazzreferenten der ARD ausgewählt, die BRD beim Ljubljana Jazz Festival zu vertreten. Dieser Tage erschien bei Happy Bird die zweite Platte der Gruppe. Neuerdings tritt Jazztrack ohne Uli Beckerhoff nur noch als Quartett auf.

Jaroslav Jezek, dem berühmten tschechoslowakischen Bandleader und Kompositoren, sind in diesem Jahr die X. Slany Jazz Tage gewidmet, die im November stattfinden werden.

Theo Jörgensmann machte am 10. Mai mit den Klarinettenkollegen Perry Robinson, Bernd Konrad und Hans Kumpf sowie einer Rhythmusgruppe mit Thomas Schulte, Baß, und Klaus Luft, Schlagzeug, Plattenaufnahmen. Die Duo-Platte, die Perry Robinson zusammen mit Hans Kumpf im November letzten Jahres produzierte, wird Ende Juni erscheinen.

Sam Jones hat mit seinem Baßkollegen Niels-Henning Ørsted Pedersen zusammen eine Platte für Steeple-Chase gemacht, bei der noch ein Gitarrist, ein Schlagzeuger und ein Percussionist mitwirkten.

Eero Koivistoinen gastierte kürzlich mit dem Olle Ahvenlahti Sextett im Rahmen der „Woche der finnischen Kultur“ in Prag und weiteren Städten der Tschechoslowakei.

Joachim Kühn hat im April in München für die Firma WEA eine Platte aufgenommen. Als Partner verpflichtete er u. a. Philip Catherine, John Lee und Gerry Brown. Das Album soll im August weltweit veröffentlicht werden.

Cleo Laine nahm kürzlich mit Ray Charles eine neue Version von „Porgy and Bess“ auf. Die Sängerin, die schon mehrere erfolgreiche USA-Tourneen absolvierte, veröffentlichte in England eine neue Platte unter dem Titel „Born on a Friday“.

Michel Legrand legte eine RCA-Platte vor, die „Michel Legrand and Friends“ heißt und Aufnahmen enthält, die mitgeschnitten wurden, als der französische Pianist und Komponist mit Randy Brecker, Phil Woods, Joe Beck, Ron Carter und Grady Tate öffentlich auftrat.

Günter Lenz, der im Herbst wieder mit Albert Mangelsdorffs Gruppe spielen wird, hat eine eigene Formation, die er „Springtime“ nennt, und der zur Zeit der Trompeter Lee Harper, der Saxophonist und Flötist Frank St. Peter, der Saxophonist Leszek Zadło, der Pianist Bob Degen und der Schlagzeuger Joe Nay angehören. „Springtime“ hat die Kontaktanschrift: Günter Lenz, Bleichstr. 45, 6050 Offenbach, Tel. 06 11/88 81 89.

Milchö Leviev hat kürzlich mit dem brasilianischen Percussionisten Mayjuto eine neue Platte für ABC Records aufgenommen. Zudem wirkten bei der Session die Pianisten Kirk Lightsey und George Cannon, sowie der Bassist Chuck Rainey und der Schlagzeuger Harvey Mason mit.

Michael Mantler hat unter dem Titel „The Hapless Child And Other Inscrutable Stories“ auf Watt ein neues Album vorgelegt, für das er sechs Songs komponierte, zu denen Edward Gorey die Texte schrieb. Es spielen Carla Bley, Keyboards, Terje Rypdal, Gitarre, Steve Swallow, Baß, Jack DeJohnette, Schlagzeug; es singt Robert Wyatt.

Charlie Mariano hat Anfang Mai in München mit Zbigniew Seifert, Geige, Jan Hammer, Keyboards, Jack Bruce, Baß, Nippy Allen Noya, Percussion, und John Marshall, Schlagzeug, eine Platte für MPS aufgenommen. Der amerikanische Saxophonist wird bis Ende August in Europa bleiben. Seine Kontaktanschrift ist: Vera Brandes, Kölner Weg 42, 5000 Köln 40, Tel. 0221/4891 66.

Blue Mitchell hat zusammen mit dem Tenorsaxophonisten Harold Land, dem Pianisten Kirk Lightsey, dem

Bassisten John B. Williams und dem Schlagzeuger Fritz Wise eine Gruppe aufgestellt, die bereits in einigen amerikanischen Jazzclubs zu hören war.

Das Modern Jazz Quartet wird in absehbarer Zeit wieder einmal aufgestellt werden. Als Zeitpunkt wird der kommende Herbst oder das Frühjahr 1977 genannt. In dieser Zeit sollen eine Gastspielreise durchgeführt und Plattenaufnahmen gemacht werden.

Carlos Molina, gebürtiger Argentinier, Solotänzer und Pädagoge für Jazz-Tanz-Technik, der am Heidelberger Studio für Ballett und Gymnastik von Horst Remus lehrt, wird bei dem zu den Heidelberger Jazztagen parallel geschalteten Tanzkurs vom 11. bis 13. Juni Jazz-Tanz-Technik unterrichten. So wird auch während der Konzertpausen in der Stadthalle in Heidelberg Jazztanz demonstriert werden. Das Heidelberger Studio für Ballett und Gymnastik hat die Anschrift: Hauptstr. 110, 6900 Heidelberg.

Thelonious Monk trat jetzt wieder einmal öffentlich auf. Bei einem Konzert in der New Yorker Carnegie Hall stellte er sich mit einem Quintett vor, dem der Trompeter Lonnie Hillyer, der Tenorsaxophonist Paul Jeffrey, der Bassist Larry Ridley und sein Sohn, der Schlagzeuger Thelonious Monk Jr., angehörten. Die Höhepunkte des Konzertes waren aber die Solo-Piano-Stücke von Monk.

Airto Moreira, Flora Purim, Hermeto Pascoal, Frank Rosolino u. a. wirkten bei einem Benefit-Konzert mit, dessen Reinerlös dem Posaunisten Raul de Souza zufließt, der im Januar schwer verunglückte und Krankenhauskosten in Höhe von 12000 Dollar zu zahlen hat.

Pony Poindexter hat eine neue Gruppe aufgestellt, die aus Charles Eubanks, Klavier, John Leohrke, Baß, und Doug Hammond, Schlagzeug, besteht. Das Quartett nennt sich Bebop-Blues 76 und gastierte bereits in verschiedenen Städten in Deutschland. In nächster Zeit wird der Saxophonist mit dieser Formation in Frankreich, Belgien, Holland, Dänemark, Italien, Spanien und der Schweiz auftreten.

Sam Rivers gehört jetzt auch zu den Vertragsmusikern von ABC Records. Der Sopran-, Tenorsaxophonist, Flötist und Pianist machte mit dem Gitarristen Ted Dunbar, dem Bassisten Dave Holland und dem Schlagzeuger Barry Altschul bereits eine Platte.

Horace Silver, der sich eine Zeitlang von der Jazz-Szene zurückgezogen hat, ist gerade dabei, wieder eine neue Gruppe zu formieren, mit der er sich in New York vorstellen und auch Plattenaufnahmen machen möchte.

Idrees Sulieman konnte jetzt seine erste Platte unter eigenem Namen machen. Und zwar für die Kopenhagener Firma Steeplechase. Der Trompeter und Flügelhornist wählte als Partner den Pianisten Cedar Walton, den Bassisten Sam Jones und den Schlagzeuger Billy Higgins aus.

Jiri Stivin hat seine Gruppe, das System Tandem, aufgelöst und spielt jetzt mit dem Pianisten Gabriel Jonas zusammen, der bisher viel in Polen aufgetreten ist.

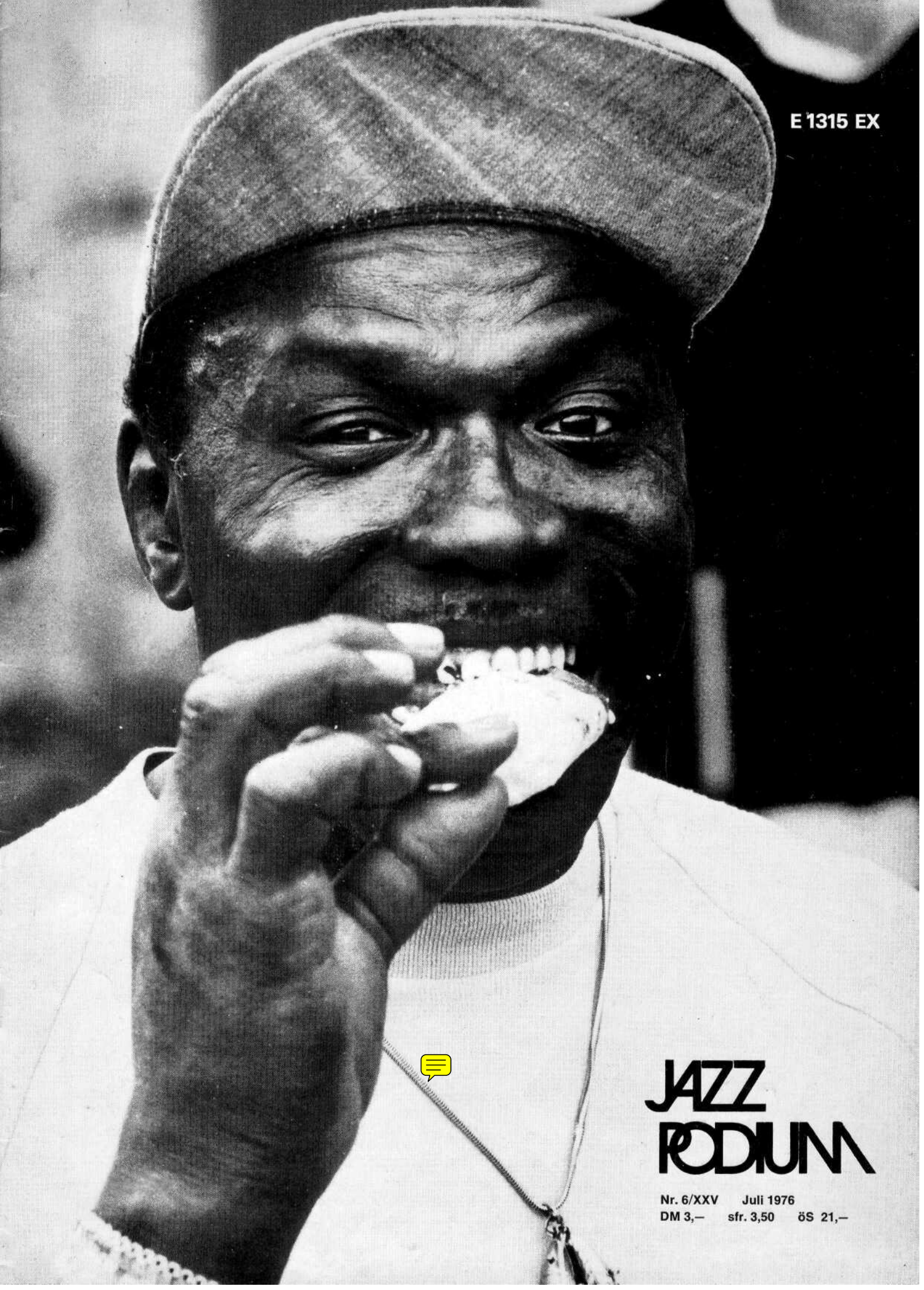
Barbara Thompson, Flötistin und Tenorsaxophonistin aus England, geht mit ihrer Gruppe Paraphernalia im Juni nach Jugoslawien.

Das Traditional Jazz Studio Prag lud den Klarinettenisten Tony Scott zu einer Tournee durch die CSSR ein. Diese tschechoslowakische Profi-Gruppe ist derzeit sehr aktiv, u. a. gab sie an verschiedenen Schulen Jazz-Lehrkonzerte. Im September wird das TJS ein Werk im Ragtime-Stil aufführen, das der Vater des Bandleaders, Pavel Smetacek, der Komponist und Dirigent Dr. Vaclav Smetacek, der jüngst den Ehrentitel „Nationaler Künstler“ erhielt, geschrieben hat. Zu diesem Anlaß wird das Traditional Jazz Studio Prag durch einige Solisten erweitert werden.

Sarah Vaughan gehört jetzt zu den Atlantic-Vertragskünstlern. Die Sängerin hat inzwischen schon eine Platte aufgenommen, die demnächst erscheinen wird.

Joe Venuti ist der Solist des Plattenalbums „Happy feet“, das als ein Tribut an Paul Whiteman gedacht ist und von Günther Schuller's New England Conservatory Jazz Repertory Orchestra gerade auf Golden Crest Etikett vorgelegt wurde.

George Wein wurde kürzlich vom Berklee College of Music in Boston die Ehrendoktorwürde verliehen. Während der Feier begründete der Präsident der Schule, Lawrence Berk, die Verleihung mit folgenden Worten: „George Wein hat sich ungeheuer verdient gemacht um die Verbreitung der Botschaft des Jazz in aller Welt, und es ist auf seine Energie und seine Tatkraft zurückzuführen, daß so viele Künstler die Präsentation bekommen und die Anerkennung gefunden haben, die sie wirklich verdienen.“ Wein, der seit Jahrzehnten als Jazz Impresario arbeitet und in den USA repräsentative Jazz-Großveranstaltungen, allen voran das Newport Jazz Festival, ins Leben rief, hat kürzlich in New York City einen Jazz Club eröffnet, dem er den gleichen Namen gab wie seinem traditionsreichen Jazzlokal in Boston: „Storyville“.



E 1315 EX

**JAZZ
RODUM**

Nr. 6/XXV Juli 1976
DM 3,— sfr. 3,50 öS 21,—

Jazzmarathon aus Ost und West

Mit zwanzig Gruppen aus acht Ländern und 12000 Besuchern feierte „Jazz Ost-West“ sein zehnjähriges Bestehen. Das Vier-Tage-Festival bewies, daß Nürnberg neben Berlin und Moers zu den verlässlichsten Festivalmetropolen der bundesrepublikanischer Jazzszene gehört. Illustre Namen zierten das Programm, voran Keith Jarrett, Free-Jazz-Altmeister Archie Shepp, Yosuke Yamashita, das John-Surman-Trio und Eberhard Weber mit „Colours“.

Es begann am Donnerstag. Günter Lenz steht mit seiner neuen Gruppe „Springtime“ für einen Trend, den sich viele der vorgestellten Formationen zu eigen gemacht haben: Aus dem Neben- und Miteinander verschiedener Jazzstile und Spielweisen, sei's Free, Hard Bop oder Rock, entsteht Neues durch die Individualität der Interpreten. Doch während es Gerard Badinis „Swing Machine“ mit ihrem Côte-d'Azur-Jazz eher auf Gefühlsschwingungen abgesehen hat, versuchen es Lenz und seine Kumpas auf die intellektuelle, artistische Art.

Am besten allein: Keith Jarrett

Höhepunkt des Freitagskonzerts in der ausverkauften Meistersingerhalle war ohne Zweifel Pianist Keith Jarrett. Er hatte sich an den Anfang setzen lassen, um die noch ausgeruhten und konzentrationsbereiten Ohren seiner Zuhörer ganz für sich und seine drei Mitstreiter okkupieren zu können. Ein exotisch gestimmter Einstieg schuf Spannung, Jarrett als Percussionist, Jarrett als Sopransaxophonist. Aber man hatte einen Pianisten erwartet. Nach zehn Minuten war es soweit. Noch ein paar nervöse Mätzchen wegen der Fotografen, dann setzte sich der Meister an den Flügel. Keith Jarrett live, für die meisten der Anwesenden wohl überhaupt der erste persönliche Kontakt mit dem Wunderknaben aus dem ECM-Stall.

Es ist die Sensitivität und Intensität, gepaart mit technischer Raffinesse, die Jarretts Pianospiele so originell erscheinen läßt. Der leichte und doch vitale, steigerungsfähige Anschlag,

die rhythmische Sicherheit, die Art, wie er die Töne nachklingen läßt und damit den Flügel zum Singen bringt, das macht ihm so schnell keiner nach. Über alle Schattierungen hinweg bleibt er perfekt, auch wenn er sich vor allem auf die Mittellage eingespielt hat, auch wenn die rechte Hand gegenüber der linken eindeutig dominiert. Schwindelerregend ist das allemal. Jarrett beknetet sein Piano, geht vor ihm in die Knie, windet sich, als wäre das Ganze eine Frage der Körperbeherrschung.

Kein Wunder also, daß Höhepunkte immer dann kamen, wenn die Begleitmannschaft zurücktrat oder pausierte. Wenn Jarrett seine Finger rund um den Quintenzirkel tanzen läßt, dann steht jeder Bassist mehr oder weniger auf verlorenem Posten, wird schlicht zum Sideman. Dennoch hat Charlie Haden seine Sache gut gemacht. Sein

Baß sorgte für Tiefe und Plastizität, mehr ist da wohl gar nicht möglich.

Es hat schon seine Gründe, daß Jarrett gerade als Solopianist reüssierte. Was er hier, auf sich selbst gestellt und durch niemanden in seiner Entfaltungsfreiheit behindert, allein durch Pausen, rhythmische Verschiebungen, Zäsuren und Stimmungswechsel andeuten kann, wirkt prickelnder und phantasieanregender als wenn es seine Begleiter wirklich ausspielen. Der Besen des Schlagzeugers erscheint dann plötzlich höchst überflüssig, verzichtbar für den, der mitgedacht hat. So blieben nun auch, nimmt man die Gruppe als Ganzes, einige Passagen merkwürdig konturenlos und ungriffig. Manches wollte einfach nicht so recht über die Rampe. Jedenfalls ist die Seite eins der Platte vom Köln-Konzert aufregender — mehr soll damit gar nicht gesagt sein.

KEITH JARRETT

Foto: Ulrich Borchert



Auch Jarrett war ja augenscheinlich nicht ganz zufrieden mit seinem Publikum. (Und mit sich?) Daß er sich durch das Drumherum gestört fühlte, daß musikalisches Einfühlungsvermögen mehr bedeutet als emphatisches Klatschen, wer kann's ihm verübeln?

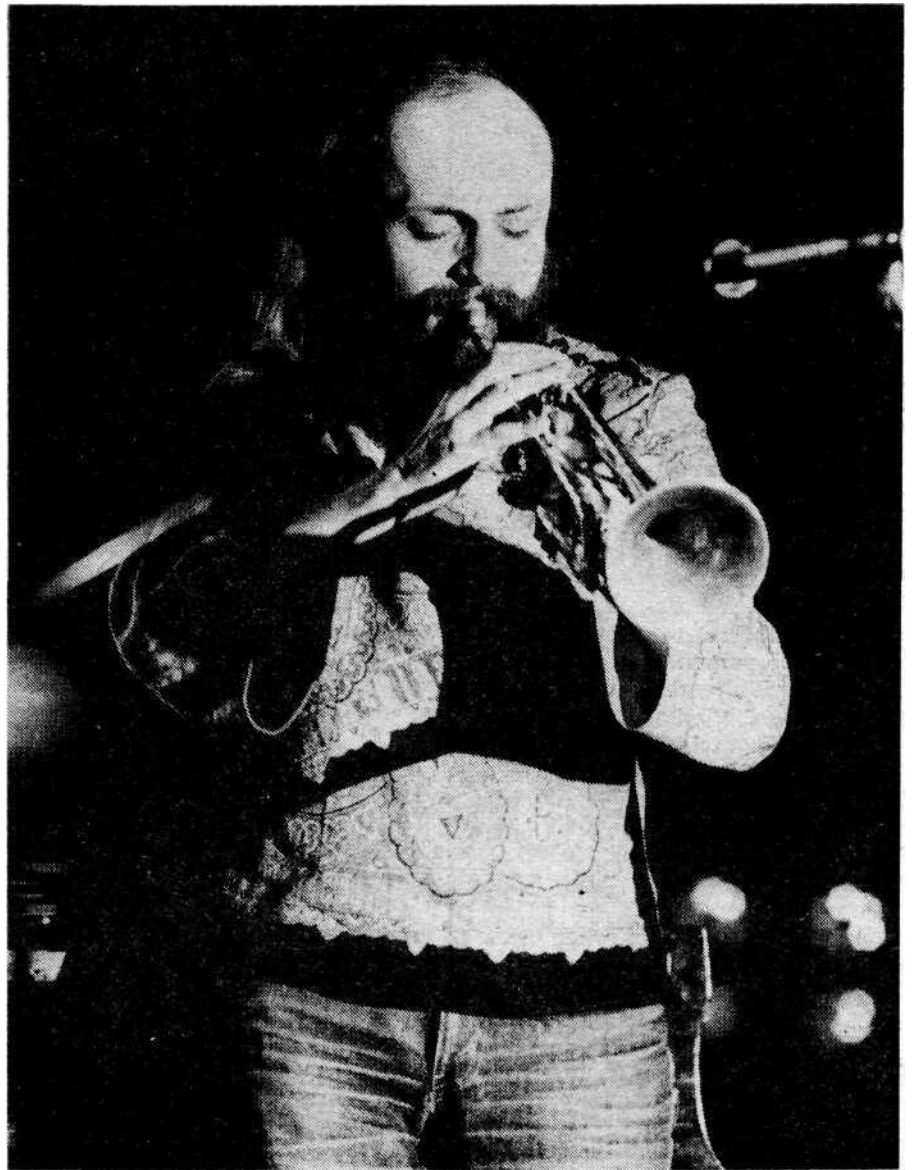
Viel Musik, wenig Neues

Die Gäste aus Polen hatten es nun schwer. Was die Ost-Jazzler angeht, so ist die Zeit der Überraschungen und Neuentdeckungen offensichtlich vorbei. Man hat sich assimiliert, z. T. bis zum Identitätsverlust, manche behaupten es. Das Quartett des Polen Zbigniew Namyslowski bot freien Jazz aus der Zeit der Gründerjahre, aufgefrischt und verjüngt durch gelegentliche Rockrhythmen. Langatmige und melodieverpflichtete Ausschweifungen kann sich Namyslowski leisten, auch wenn ihm mitunter recht konventionelle Wendungen aus dem Saxophontrichter sprudeln.

Die ungeteilte Aufmerksamkeit des Publikums konnte erst Adam Makowicz für sich gewinnen. 'Sein traditionsverbunden-modernes Jazzpiano (durchaus kein widersprüchlicher Begriff mehr) bestach durch technische Brillanz, rhythmische Exaktheit und nuancenreiches Harmonienspiel. Sicher, man hat das alles schon einmal irgendwo gehört, doch so muskant serviert bekommt es neues Leben.

Gleichsam klassische Entrücktheit signalisierte die Musik des schwarzen Free-Jazz-Pioniers, Poeten, Collegelehrers und Sozialkritikers Archie Shepp. Von der alten Aggressivität, von Zorn, von Black-Music-Verbissenheit war nicht mehr viel zu spüren. Statt Wollmütze und Rollkragenpullover grauer Anzug, statt stakkatierter, sprunghafter Klangblöcke weite und voluminöse Melodiebögen. Johnny Hodges, Ben Webster, Coleman Hawkins, sie alle standen mit auf der Bühne. Die „revolutionären Anlagen der afro-amerikanischen Musik“, wo sind sie geblieben? Dennoch, Shepp hat sein Tenor nach wie vor fest im Griff, die Rasanzen seiner Läufe, die kraftvolle logische Entwicklung seiner Choruse, die Eindringlichkeit der von ihm modulierten Stimmungen, das kann sich alles noch hören lassen.

Doch die Aufmerksamkeit des strapazierten Zuhörers geriet langsam an ihre natürliche Grenze. Vier Stunden Jazz sind schon ein harter Brocken. Wer trotzdem nicht genug bekommen konnte, war eingeladen zu Billy Harpers Hardbop-Session im Kommunikationszentrum, dem zweiten Austragungsort des Festivals.



TOMASZ STANKO

Foto: Ulrich Borchert

Lauter Jubel, andächtige Stille

Bei der Ambiente in allen Räumen der Meistersingerhalle hatten die Jazzfreunde ganz schön zu tun, wollten sie die auf drei Bandstands simultan spielenden Gruppen auch nur in Augenschein nehmen. 6000 Zuhörer allein an diesem Samstagabend. Von der Big Band des tschechoslowakischen Rundfunks unter Leitung Kami! Halas über Schlippenbachs Soloauftritt bis zum Kamikaze-Jazz der Japaner lag ein mühsamer Weg voll Schweiß und Rippenstößen. Yosuke Yamashitas Free-Jazz-Exzesse sind mehr als ein musikalisches Ereignis. Wann ist es einem Free-Jazz-Ensemble, noch dazu von so extremer Ausdruckskraft, je gelungen, einen bis zum letzten Quadratzentimeter gefüllten Konzertsaal zu tobender Begeisterung hinzureißen? Die Japaner machten's möglich.

Festivaldauerabonnent Mal Waldron zeigte sich von seiner musikalischsten Seite. Mit Manfred Schoof und Steve Lacy, der sich diesmal 'äußerst melodiös und anpassungsbereit gab, gelangen Waldron ansprechende, ja packende Jazz-Exkurse. Dies geht nicht zuletzt auf Allen Blairmans Konto, von dessen durchsichtiger, einleuchtender, spannungsgeladener Schlagzeugarbeit unwiderstehliche Reize ausgehen. Moderner Jazz in verständlicher Form, anspruchsvoll und doch für ein breites Publikum. Hans Kollers „Free Sound“ mit Eddy Marrons expressiver, leidenschaftlicher Gitarre wirkte noch nie so frisch wie an diesem Abend. Attila Zoller spielte für die Größe des Raumes wohl 'etwas zu introvertiert. Das konnte nicht gut gehen. Ähnliches gilt für Tomasz Stankos Unit-Trio. Ständig werden die Segel gehißt, doch daß das Schiff mal ins Meer stechen wür-

de, darauf wartet man vergebens. Ganz anders der sonst so verhaltene Rainer Brüninghaus. Zusammen mit Charlie Mariano sorgte er dafür, daß Eberhard Webers Ästhetik-Jazz trotz gelegentlicher Konzentrationsschwächen zum Gaumenschmaus seiner andächtigen Zuhörer werden konnte. Weber läßt seine Zuhörer voll mitsegeln, nimmt sie bei der Hand, demonstriert Musik im Prozeß ihrer Entstehung, etwa wenn er, wie bei „Sand-Glass“, alles aus einer Baßfigur herausentwickelt. Optischer Höhepunkt der Ambiente war zweifellos die von John Surman und Dieter Feichtner („Ein Synthesizer ist kein Uhrwerk, sondern ein Laubwald, der von Gletscherströmen liebkost wird“) mit Saxophonen und Synthesizerklängen aufgewühlte Ballettgruppe von Carlyne Carlson von der Pariser Oper. Jazzmusik übersetzt in Bewegungsabläufe, in Körperpantomime, zu Gruppenbildern. Ein faszinierendes Experiment, dessen Reiz im Zusammenspiel von Musik, Tanz und Licht lag.

Zum Schluß sei noch angemerkt, daß es den Veranstaltern (der Stadt Nürnberg, die das Festival mit 60000 DM bezuschußt hat, dem Jazz Studio Nürnberg e. V., den Nürnberger Nachrichten und dem Bayerischen Rundfunk) auch 1976 nicht gelungen ist, Gruppen aus der DDR und der UdSSR als Gäste zu begrüßen.

Bernd Ogan

6. Heidelberger Jazztage

Das Karussell der Jazzfestivals dreht sich in diesem Sommer wieder auf vollen Touren. Heidelberg ist dabei im von Jahr zu Jahr umfangreicher werdenden Festivalkalender immerhin schon zum sechsten Male vertreten, denn einmal im Jahr lädt der veranstaltende Verkehrsverein die Fans aus der näheren und weiteren Umgebung mit einem abwechslungsreichen und wohlgedachten Programm zu einem Jazz-Wochenende in die Neckarstadt ein. Eigentlich hatte man sich in diesem Jahr mehr vorgenommen, als man von der Konzeption tatsächlich in die Praxis umsetzen konnte. Laut Vorwort im Programmheft wollte man an jedem Konzertabend jeweils eine skandinavische, eine deutsche und eine amerikanische Gruppe vorstellen. Übrig blieben drei

Veranstaltungen mit vier amerikanischen und je einer englischen und skandinavischen Gruppe sowie einem deutschen Solisten.

Das Eröffnungskonzert stand ganz im Zeichen des Modern Jazz. Die erste Hälfte des Konzertes bestritten der Trompeter Hannibal Marvin Peterson und sein Sunrise Orchestra. Mit seinem spannungsintensiven Spiel vorwiegend in den hohen Lagen der Trompete konnte „Hannibal“ das Publikum in der Heidelberger Stadthalle ebenso im Sturm erobern, wie das der vielen Clubs und Konzertsäle, die er derzeit in ganz Europa bereist. Er verspricht so etwas wie ein „Superstar“ für jene Generation zu werden, die mit den Beatles aufgewachsen ist und derzeit wachsendes Interesse am Jazz findet. So bewundern die einen die Ursprünglichkeit seiner Musik, die anderen die enorme Kraft, mit der er sein Instrument bläst, so daß man glaubt, daß er sein Letztes gibt.

Das Programm sah für die zweite Hälfte mit dem Tenorsaxophonisten Archie Shepp einen der musikalischen Väter Hannibals vor. Mit ihm stand ein lebendiges Stück Jazz-Geschichte auf der Bühne, denn wie er erdigen Blues mit den Techniken des neuen Jazz zu verbinden weiß, ist immer noch einzigartig. Auf seinem Saxophon wurde einmal mehr der Schrei seines, also des schwarzen Volkes laut.

Durch das Samstagabendkonzert floß der Hauptstrom des Jazz, als sich zu Beginn die Alex Welsh Band vorstellte. Diese Engländer machen keinen Dixieland-Jazz zur Hebung des Bierkonsums, sondern nehmen das Musizierideal des Chicago-Stils sehr ernst, wobei die Beherrschung der Instrumente, das heißt das musikalische Niveau den Vorrang vor irgendwelchen publikumswirksamen Gags und Showeffekten hat. Darin ist wohl mit ein Grund dafür zu sehen, daß die Alex Welsh Band derzeit noch immer relativ unbekannt ist.

Zu einem Höhepunkt kam es dann beim Auftritt von Art Blakey und seinen Jazz Messengers. Unter diesem Markenzeichen ist keine feste Besetzung zu verstehen. Die verschiedensten Musiker haben unter diesem Namen schon gespielt und ihre Botschaft dann in eigenen Gruppen in den Jazz getragen. Der Schlagzeug-Professor Blakey hat von seiner Vitalität nichts eingebüßt, und seine Musik hat als lebendiges Stück Bebop-Geschichte immer noch etwas zu sagen.

Das Abschlußkonzert der Heidelberger Jazztage brachte noch einmal einen Höhepunkt: die Eje Thelin

Gruppe, die auf der einen Seite von der mittlerweile für den europäischen Jazz-Norden typischen lyrischen Inspiration getragen ist, zum anderen aber sowohl von den total freien Improvisationen des Posaunisten Eje Thelin als auch von dem geschlossenen Gruppengeist des begleitenden Trios lebt. Der Auftritt der Eje Thelin Gruppe brachte eine Stunde lang abwechslungsreiche spannende Musik, die im Publikum den Geschmack nach mehr weckte, dem aber wegen der noch vorgesehenen zwei Programmpunkte nicht mehr Rechnung getragen werden konnte. Denn nach einer kurzen Umbaupause setzte sich der Pianist Rainer Brüninghaus an sein Instrument und verstand es schnell, das anfangs noch unruhige Publikum zu konzentriertem Zuhören zu bringen. Er setzte die in Heidelberg schon zur Tradition gewordenen Piano-Solo-Auftritte fort. Bei Rainer Brüninghaus überwiegt die Freude an schönen ausgewogenen Klängen, an melodischen Phrasen und Motiven, die oft mehrmals wiederholt und dann in einem Feuerwerk totalen pianistischen Einsatzes aufgelöst werden. Es war interessant zu beobachten, wie sich die Konzentration des Musikers auf das Publikum übertrug.

Diese Konzentration wurde dann zum Abschluß abgebaut in einer für viele Besucher unerwarteten Swing-Session mit dem Dexter Gordon/Philly Joe Jones-Quartett, das für die vertragsbrüchig gewordene Charles Tolliver Gruppe eingesprungen war. Die anfänglichen Schwierigkeiten, die sich bei dem Pianisten Mickey Tucker und dem Bassisten Chris Amberger von den Jazz Messengers zeigten, ließen erkennen, daß diese Formation kurzfristig zusammengestellt worden war. Im weiteren Verlauf entwickelte sich diese Session jedoch zu einem entspannenden Abschluß von drei Abenden Jazz in Heidelberg.

Auch bei diesem Festival bestätigte sich der Trend, daß sich immer mehr jugendliche Konzertbesucher dem Jazzgeschehen anschließen. So waren auch bei diesem Festival viele Rock-Jünger, die sonst auf den einschlägigen Festivals ihren Stars huldigen. Ein Teil davon wollte einfach einmal Reinhören, andere aber ließen erkennen, daß sie sich ernsthaft mit dem Jazz auseinanderzusetzen gedenken. Es scheint sich tatsächlich eine Wandlung im jugendlichen Musikpublikum abzuzeichnen, das sich vermehrt nicht nur zu seiner (Rock-) Musik bekennt, sondern darüber hinaus auch im Jazz ihm gemäße Ausdrucksweisen sucht und findet.

Lothar Jänichen



ARCHIE SHEPP

Foto: Ulrich Bordiert

2. New Jazz Festival Hamburg

Nachdem das erste Hamburger New Jazz Festival vor einem Jahr ein überwältigender Erfolg wurde und sich Skeptiker eines besseren belehren lassen mußten, war die Voraussetzung für eine zweite Veranstaltung gleichen Charakters gegeben. Austragungsorte waren wieder das inzwischen europaweit bekannte Kulturdomizil „Fabrik“ und „Onkel Pö's Carnegie Hall“, und zwar parallel vier Nächte mit jeweils drei Gruppen, also sage und schreibe 24 Sets unterschiedlichsten Ausdrucks.

Die USA waren diesmal mit 7 Gruppen noch stärker vertreten als im Vorjahr — entweder ein Tribut an ihr

200jähriges Bestehen, oder ein Beweis, daß so etwas auch im Oldtime-Hamburg möglich ist, vielleicht mit Hilfe des Senats, dem Peter Herbolzheimer auf die Goldfinger geklopft hatte. Aus Japan war zum zweitenmal das Yosuke Yamashita Trio dabei, das schon 1975 für einen Höhepunkt gesorgt hatte. Das überwiegende Kontingent stellte Europa mit vielen deutschen und — von der Presse mit Vor-schußlorbeeren bedacht — drei skandinavischen Gruppen. Leider fehlten in diesem Jahr polnische Formationen.

Der Jazzfreund hatte nun die Qual der Wahl, er mußte den persönlichen Geschmack sowie repräsentatives Urteil walten lassen. Sicherlich, die Amerikaner hatten wegen der seltenen Gelegenheit, sie live zu erleben, ihren besonderen Reiz; konnten aber nicht von dem ablenken, was sich an

europäischen Gruppen anbot. Außerdem muß man unbedingt an beiden Spielstätten gewesen sein, um in den Genuß der Gesamtatmosphäre dieses Festivals zu kommen.

Die NDR-Studio-Band — schon jetzt obligatorischer Opener in der Fabrik —, diesmal unter der Leitung von George Gruntz, wartete mit einigen Uraufführungen auf, die mehr oder weniger geschickt die fünf Gastsolisten herausstellten. Das eindrucksvollste Solo hatte der Tenorist Alan Skidmore, leider bei ausgefallenem Mikrophon. Der Vibraphonist Wolfgang Schlüter mußte allerdings auf seinen anschließenden Duo-Set mit Michael Naura im Po warten, um seine Spitzenklasse zeigen zu können.

Der Big Band Profi Peter Herbolzheimer hatte am letzten Abend ebenfalls ein massives Aufgebot zu bewältigen, da Eberhard Webers Colours es trotz

des umstrittenen Berliner Auftritts 1974 nochmals gestrichen wissen wollten. Es ist müßig, derartige Experimente zu kommentieren, da der Streicherkomplex in Rock und Jazz ewigen Zündstoff bietet.

Unter diesem weit gespannten Bogen errbtblätterten sich all jene Combo-Klänge, die den heutigen Jazz prägen und beweisen, daß diese Musik nicht auf dem Sterbebett liegt, sondern aus eigener Kraft fähig ist, sich ständig zu regenerieren und damit einen schöpferisch-lebendigen Kulturbeitrag zu leisten.

Der US-Auftakt mit dem Attila Zoller Trio konnte, gemessen an den derzeitigen Gitarren-Stars, nicht so recht überzeugen. Der weggetretene Bassist verpatzte nicht nur einen Einsatz, wurde deshalb von Attila zweimal ungärisch-temperamentvoll zurechtgewiesen, sondern verließ nach dem Set — zu keiner Zugabe bereit — beleidigt die Szene. Eine Woche später im Münchener domicile war das Trio-Spiel wesentlich präziser und äußerst relaxed.

Unter den Amerikanern hinterließ Hannibal Marvin Peterson einen bleibenden Eindruck. Der talentierte Trompeter kam sofort zur Sache, brachte nicht nur spürbar Black Jazz ins Spiel, sondern bot auch eine humorvolle avantgardistische Persiflage auf „Down by the riverside“. Köstlich auch die ständige Kommunikation zwischen der Cellistin und dem Schlagzeuger. Hannibal schiebt sich seit seinem „Zee Zee“-Solo bei Gil Evans unaufhaltsam in den Trompeter-Vordergrund.

Das Elvin Jones Quartett zog routiniert mit wenig Engagement seine Nummern vom Leder, wobei sich Schlagzeuger Jones mehr in Starallüren denn in wirklich ausdrucksvollem Trommeln gefiel. Ganz anders Archie Shepp, der durch harten Einsatz das Publikum sofort faszinierte und mit großartigen Tenorsaxophonsoli für den ersten Höhepunkt sorgte. Ein Endlos-Solo ging über 20 Minuten und rief Erinnerungen an Charlie Parker wach. Hier wurde Jazz in Reinkultur demonstriert, auch Ben Webster und John Coltrane schwangen mit. Selbst der hervorragende Trompeter Woody Shaw mußte sich da unterordnen.

In dem Tenorsaxophonisten Billy Harper hatte das Festival seinen Publikumsliebbling, nicht zuletzt wegen seiner charmanten Sonny-Boy-Art. Ein großes Talent, das bei Gil Evans und Thad Jones-Mel Lewis viel gelernt hat, und von dem bestimmt noch einiges zu erwarten ist, nicht nur swingender Hard Bop.

Soweit die aus Übersee Importierten. Das Motto New Jazz rechtfertigten aber erst die hierzulande beheimateten Gruppen. Wolfgang Dauner — am Vorabend hatte er im Po nur Keyboards gespielt — trieb seine Et Cetera wie gewohnt in Rockgefilde und flachte ganz bewußt ab, als eine Computer-Geschichte die Darbietung zur Lächerlichkeit degradierte. Einziger Gewinn waren der überraschend eingesetzte Ack van Rooyen und der fragile Pole Zbigniew Seifert, der mit seinem lässig-tänzerischen Violinspiel begeisterte. Auch Willem Breuker gab sich von der witzigen Seite, fand aber echten Beifall, da das ganze kollektiv geblasen wurde und Intellekt bewies. Michael Naura ließ diesen vollen Sound zu Recht fürs Fernsehen aufzeichnen.

Fast unheimlich das Niveau der Musiker, die aus dem hohen Norden angereist waren und bei Peter Marxen im Onkel Po alles andere in den Schatten stellten. Angefangen mit Entrance, dessen Schalthebel der Herbolzheimer-Trompeter Palle Mikkelborg temperamentvoll bediente, besonders unterstützt von einem orgiastischen Saxophon. Etwas Bitches Brew, eine Portion Headhunters, ein Touch Weather Report und viel Hausgemachtes wurden dem staunenden Hörer als geballte Ladung in einem einzigen Guß wie selbstverständlich verpackt in die Ohren geblasen und — kam an. Diese Stimulanz übertrug sich auf das Quartett des schwedischen Bassisten Arild Andersen —ehemals bei Jan Garbarek —, der sein Instrument dermaßen be- und überflügelnd einsetzte, eine Geschlossenheit und Perfektion der Gruppe insgesamt erreichte und dadurch nordischen Heute-Jazz par excellence lieferte. Juhani Aaltonen verpaßte mit seinen schreiend klaren Saxtönen dem Publikum abwechselnd heiße und kalte Schauer. Ein wahrer Schock, der vermuten läßt, in welche Richtung der Jazz marschiert. Da hatte es⁴je Thelin mit seinem Posaunenspiel nach Mitternacht nicht leicht, die Leute wieder auf den Boden der Konzentration zurückzubefördern. Dem Kenner konnte aber nicht entgehen, daß der Mangelsdorff-Thron durchaus ins Wanken geraten kann.

Wenn man bedenkt, welchen Erfolg Jan Garbarek sowie Terje Rypdal im letzten Jahr hatten, dann wird deutlich, woher der Jazzton bläst. Der Anschluß an Altan Botschinski, Ake Persson und Lars Gullin ist wieder hergestellt.

Auch das Manfred-Schoof-Orchester soll ein Festival-Superlativ gewesen sein und ebenso wie das New Jazz Ensemble und Voices damit über-

rascht haben, daß in Abkehr vom Free Jazz mehr Melodie und Harmonie zu hören waren. Bleibt zu hoffen, daß die Veranstalter den Mut für ein drittes Festival aufbringen und "dabei Unterstützung finden, denn Kommerz-Berlin und Free-Baden-Baden haben diese Alternative nötig.

Helmut Kille

1. Int. Wettbewerb für Jazzgruppen in Nagold

Die Erwähnung des Namens der im Schwarzwald in reizvoller Landschaft gelegenen Stadt Nagold löst stets Erinnerungen an einen dort vor mehreren Jahren geschehenen Bundeswehrskandal aus, ein „Image“, das die Stadtväter von Nagold bisher trotz sicherlich emsiger Bemühungen nicht mildern, geschweige denn vergessen machen konnten.

Ausgerechnet durch ein Ereignis, dem die führenden Stadtpersönlichkeiten groteskerweise so gut wie keine Aufmerksamkeit angedeihen ließen, nämlich den in der Zeit vom 4. bis 6. Juni 1976 von der Jazz-Förderung Nagold veranstalteten I. Internationalen Wettbewerb für Jazzgruppen, ist man nun auf dem besten Wege, der Stadt zu neuem, und zwar höchst erfreulichem Ansehen zu verhelfen.

Man hat in der Bundesrepublik lange warten müssen, bis sich nach dem wenig rühmlichen Ende der seinerzeit in Düsseldorf durchgeführten Amateurwettbewerbe endlich wieder einmal jemand fand, der den Mut zur Planung einer derartigen Veranstaltung aufbrachte. Die Tatsache, daß 31 Jazzgruppen spontan ihre Teilnahme (und das ohne Gage und Spesen!) zusagten, zeigt mehr als deutlich, welche Lücke ganz offenbar bis heute auf dieser Ebene zu verzeichnen war und welche Möglichkeiten sich hier zweifellos auch für die Zukunft eröffnen.

Der unter dem Vorsitz von Joe Viera stehenden Jury stellten sich schließlich 23 Gruppen aus dem Inland sowie aus der Schweiz, Österreich und Ungarn. Das Höchstalter der einzelnen Teilnehmer durfte 25 Jahre nicht überschreiten, eine Trennung nach Stilrichtung wurde — im Gegensatz zu Düsseldorf — bei der Bewertung

nicht vorgenommen. Ebenso war die Frage, ob man bei den einzelnen Musikern nun einen sogenannten „Amateur“ oder bereits einen „Berufsmusiker“ vor sich hatte, verpönt. Nicht zuletzt diese Tatsache läßt vielleicht erklären, warum die gebotene Musik auf einem so außergewöhnlich hohen Niveau stand, denn mit Ausnahme von etwa vier Gruppen waren alle hörens Wert.

Das stilistische Spektrum reichte von Lateinamerikanischem über Rock-Jazz (ein Begriff, dem es zugegebenermaßen an Präzision mangelt) und Jazzformen, die sich an der Grenze zwischen Tonalität und Atonalität angesiedelt haben, bis hin zum Free Jazz. Das Möslang-Guhl-Duo aus der Schweiz brachte gar eine Darbietung auf selbstgebauten Instrumenten und erzeugte keine Töne im herkömmlichen Sinn mehr, sondern nur noch — zweifellos hochinteressante — Geräuscheffekte (diese Konzeption läßt sich noch wesentlich bereichern, wenn das rhythmische Moment dabei nicht zu sehr ins Abseits gedrängt wird). Wirklich erstaunlich war die Feststellung, daß sich unter den teilnehmenden Bands keine befand, deren Spielideal der traditionelle Jazz, Swing oder Bebop ist. Inwieweit hieraus eine allgemeingültige Tendenz bei Nachwuchsmusikern erkennbar ist, vermag ich nicht zu beurteilen.

Einige Einschränkungen seien allerdings erlaubt: Die Phonzahlen überstiegen bei einigen Gruppen (das waren dann allerdings auch die schwächeren!) das Maß des Erträglichen bei weitem. Zudem war auffallend, daß — mit ganz wenigen Ausnahmen — die Musik mit einem Ernst dargeboten wurde, der teilweise einer Verkrampfung sehr nahe kam. Mag sein, daß dies aber damit zusammenhing, daß es sich um einen Wettbewerb handelte, bei dem schließlich jeder um eine möglichst gute Platzierung kämpfte.

Die Siegerbands „Key“ aus Köln (ganz ausgezeichnet der Trompeter Markus Stockhausen sowie der mitreißend spielende Saxophonist Hugo Read), „Kitty Winter Gipsy Nova“, Stuttgart (sehr relaxed dargebotener lateinamerikanischer Jazz), das Klavierduo „Doubleboard“ (Kuno Schmid sowie Friedbald Rauscher), „Poison“, Konstanz, und „Waldschütz-Schrack-Oliva“ aus Göppingen werden demnächst auf einer Schallplatte zu hören sein, deren Produktion der Veranstalter als Preis ausgesetzt hat, bzw. die Möglichkeit erhalten (Kitty Winter), in Kürze an einer Rundfunkproduktion teilzunehmen. Außerdem wurde mehreren Einzelmusikern die Möglichkeit geboten, auf Kosten des

Veranstalters an Jazzkursen in Nagold und Burghausen teilzunehmen, eine Auszeichnung, die ich für sehr sinnvoll und daher lobenswert halte.

Dem Vernehmen nach wird die Jazz-Förderung Nagold trotz des nicht unbeträchtlichen Defizits (die Veranstaltung war bedauerlicherweise sehr schwach besucht) auch im nächsten Jahr wieder einen Wettbewerb durchführen. Man kann zu diesem Entschluß nur gratulieren, und es bleibt zu hoffen, daß die Verantwortlichen der Stadt dann die Gelegenheit nutzen, diese neue Einrichtung ideell und vor allem finanziell angemessen zu unterstützen. Allen, die an diesem Wettbewerb aktiv oder passiv teilgenommen haben, wird Nagold jedenfalls in bester Erinnerung bleiben.

Hans-Jürgen Bock

Modern Jazz All Stars

Wenn ein Jazzkneipier mal wieder eine Finanzspritze braucht, läßt er sich eine Dixieland-Gruppe ein, läßt „Ice-cream“, „Honeysuckle Rose“ und „St. Louis Blues“ spielen und öffnet die Bierhähne weit. In der Regel ist das Ergebnis dieses wohlbekannten Rezeptes rollender Rubel. Der Jazz zahlt die Zeche, es dominiert zu meist leichenschänderische Schablonen.

Solchen wirtschaftlichen Erwägungen zum Trotz und ungeachtet eines zu erwartenden Zusatzgeschäftes hatte der rührige Saarbrücker Jazzpromoter Karl Heinz Breuer mit den „Modern Jazz All Stars“ fünf Musiker zu einem Jazz-Abend in seinen Club „Gießkanne“ eingeladen. Daß diese Stilrichtung in der Publikumsgunst ein Schattendasein führt, bedauert man insbesondere dann, wenn sich — wie bei diesem Konzert — profilierte Instrumentalisten zu einem höhepunktreichen Programm beflügeln.

Im einzelnen verbargen Jch hinter der Bezeichnung „Modern Jazz All Stars“: Herbert Joos, Trompete, Flügelhorn, ein Mann, der sich bereits in verschiedenen stilistischen Disziplinen geübt hat (u. a. zusammen mit Hans Koller); Adelhard Roidinger, österreichischer Bassist, der sich u. a. als Begleiter von Wolfgang Dauner, Eddy Marron, Klaus Weiss und Hans Koller in die oberste Etage deutschsprachiger Bassisten gespielt hat; und mit Ralf Rothkegel, Saxopho-

ne, Claus Krisch, Klavier, und Hans Mittermüller, Schlagzeug, drei Musiker, die zum härtesten Kern der Saarbrücker Jazzszene zu zählen sind und die mit ihrer Gruppe Brainstream bereits eine gemeinsam aufgenommene Platte vorweisen können.

Um zu einer gerechten musikalischen Bewertung des Konzertes zu kommen, muß man den Maßstab einer Jam Session anlegen. Da sich die Akteure nicht alle untereinander vom gemeinschaftlichen Jazzen her kannten und mithin auf keinen Fundus eigener Titel oder raffinierter Arrangements zurückgreifen konnten, mußte sich das Programm auf Standards beschränken. Diese freilich waren mit Stiltreue und Geschmack ausgesucht und auf die frühe Miles Davis-John Coltrane-Ära zugeschnitten („Freddy Freeloader“, „Milestones“, „Stella By Starlight“, „Now's The Time“, „Autumn Leaves“, dazu Sonny Rollins' „Doxy“ und der mit herber Delikatesse intonierte Walzer „Someday My Prince Will Come“).

Diesen Titeln gaben die All Stars einen adäquaten klanglichen Rahmen: Joos gemahnte, besonders bei den mit gestopfter Trompete geblasenen balladesken Teilen an Miles anno 55; Rothkegel, ansonsten eher im glatten Westcoast zu Hause, blühte in einem aggressiven, rauen, gleichwohl aber voluminösen Ton hörbar auf und schuf Kontrast und Ergänzung zu dem samtweichen Ansatz des Trompeters. Der gebürtige Tübinger Pianist Claus Krisch nutzte vollgriffiger und geläufiger als sonst den Freiraum, den ihm Roidingers weitmaschiges Spiel ließ. Sein instinktsicheres Harmoniegespür erwies sich für das Quintett als besonders wichtig. Virtuos, dynamisch, stets solistisch vorpreschend, stellte sich wie gewohnt Adelhard Roidinger vor, drohte allerdings bisweilen, wenn er das rhythmische Ruder ergreifen wollte, seinen Partnern zu enteilen.

Last not least ein Wort zu Hans Mittermüller: Was der völlig untrainierte Schlagzeuger bei diesem ersten Auftritt seit Monaten an Timing, Technik und musikalischem Esprit hören ließ, war die eigentliche Überraschung des Abends. Der grandiose Trommler, im Augenblick wohl noch immer Südwestdeutschlands führender Mann an den Fellen, sollte seinen endgültigen Rücktrittsentschluß noch einmal gründlich überdenken.

Die All Stars werden sich, ermuntert durch eine alles in allem gelungene Premiere, zu einer Neuaufgabe des Konzertes treffen.

Peter Michael Bitz

Fred van Hove im Flöz in Berlin

Nach dem Tod der Jazzgalerie gibt es in Westberlin seit April endlich wieder einen Club, der konsequent nur dem Jazz verpflichtet ist. Dies gilt allerdings mit Einschränkungen, versteht sich das Flöz doch als Podium für Musiker der Jazzavantgarde. Neben der Vorstellung von schon bekannten Größen dient das Flöz vorwiegend Newcomern als Sprungbrett. Aktualität ist damit auf jeden Fall gewährleistet.

Der Name Flöz kommt nicht von ungefähr — der Jazz findet im Keller statt. Die Inneneinrichtung ist einem Bergwerksschacht nachempfunden, in dem Kohle abgebaut wird. Wer hin will, muß erst mal eine laute Popdusche über sich ergehen lassen, d. h. eine Diskothek durchqueren, wo aber auch schon ein Lernprozeß durchgeführt wurde, denn der Lärmpegel ist inzwischen etwas erträglicher geworden. Dank zweier schwerer Eisentüren ist davon aber im Keller nichts mehr vernehmbar, der Jazzgenuß mithin ungetrübt. Die Bretterausstattung des Flöz läßt nostalgische Gefühle aufkommen: kurz, es ist ein richtig ungemütlich-gemütlicher Jazzclub mit einem leichten Touch des Provisoriums, dafür aber mit einer immens guten Akustik! Eben ein richtiger Jazzkeller wie vor zehn oder noch mehr Jahren.

Ende Mai nun gab Fred van Hove als Solopianist seinen Einstand. Er, der ja oftmals im Trio von seinen beiden Partnern regelrecht „zugedeckt“ wird, konnte hier jetzt das ganze Spektrum seines Könnens offerieren. Der interessierte Zuhörer hatte Gelegenheit, ungestört den Gang seiner Musik mitzuerleben, und daß das Interesse groß war, bezeugt wohl nichts besser als die Anwesenheit einer ganzen Reihe von Musikern.

Fred van Hove macht Free Music, was über den Free Jazz als Stilbegriff weit hinausgeht. Der gibt zwar die Basis ab, um die sich aber viele Dinge ranken, die gar nicht mehr zum eigentlichen Free Jazz zu rechnen sind. In abwechslungsreichen Passagen wechseln perlende Clusterkaskaden mit eigenwillig weichen Linien, Ellenbogen- und Handkantenschläge lösen kontrapunktische Harmonien auf. Rasende Läufe quer über die ganze Tastatur reißen den Hörer aus sanftem Wohlklang. Der Flügel endet auch für Fred nicht mit den Tasten, dem Dekkel oder den Pedalen, er arbeitet in ihm mit Zufallselementen, indem er per Saitenanschlag Tennisbälle zum Tanzen bringt, die natürlich nicht nur auf der einen Saite tanzen.

Wie vielen seiner belgischen und holländischen Kollegen sitzt auch ihm der Schalk im Nacken. So verunziert er hier ein Lied durch heftiges Pedaltreten, greift dort zu einem Miniakkordeon, um, wie an diesem Abend, einen handfesten Blues zu spielen, der über einen Tangoschritt in „La Paloma“ ausklingt. Fehlt nur noch sein Gesang. Zum Tango hat er ein besonders inniges Verhältnis: Tonleitern führen über in einen „Tango Reveil“ (komponiert von Fred van Hove). Bezüge zur Jazztradition kommen passim überall durch, die zur komponierten Musik punktuell, wenn Mussorgskys Gnom seine vor hundert Jahren revolutionären Bocksprünge vollführt oder die motorische Rhythmik des Sacre über allem anderen dominiert — Beispiele unter mehreren. Das soll eigentlich nur dokumentieren, daß unter Free Music, wie sie heute von den mittel- und westeuropäischen Avantgardejazzern gepflegt wird, etwas Komplexeres zu verstehen ist als das, was landläufig noch unter dem Begriff Free Jazz kursiert.

Zum Abschluß des Abends will er eine Partitur spielen, sagt Fred und baut den Notenständer wieder an den Flügel, denn jedes Mal, erzählt er weiter, wenn er nach Berlin komme, gehe er in ein Musikgeschäft in der Uhlandstraße. Er kramt die Noten vor und kündigt die Preludes aus „Jack in the Box“ des kürzlich vielzitierten Erik Satie an, um den dort unvermittelt auftauchenden Namen ins rechte Licht zu setzen, und spielt sie vom Blatt. Womit wieder einmal das alte Vorurteil widerlegt wurde, die Free Jazzer könnten nicht nach Noten spielen. Es sei abschließend noch daran erinnert, daß Satie schon vor Debussy radikal neue Aspekte der modernen Musik schuf, und in den achtziger Jahren auch als Pianist in Cabarets am Montmartre tätig war.

Michael Thiem

1. Internationales Jazz Festival Bern

Mit „Country- und City-Blues“ wurde im randvoll gefüllten Kursaal das Erste Internationale Jazzfestival Bern eröffnet, das mit seinem, den älteren Formen des Jazz zugewandten Programm „eine Alternative zu den Festivals von Montreux, Zürich und Willisau darstellen“ will. Unter Mithilfe des Verkehrsvereins und der Klubschule Migros organisierte der Wolverines Jazzclub Bern dieses Festival aus Anlaß seines zehnjährigen Bestehens. Den Einstieg in den ersten Abend lieferte die Basler Gruppe P. S. Corporation, die unter der Leitung des Gitarristen und Banjospielers Peter Schmidli nostalgisch gefärbten und witzig präsentierten Oldtime Jazz in den Kursaal brachte. Gepflegten Blues, vermischt mit soignierten Standards, spielte Henri Chaix mit seinem Trio. Als Gast war Mickey Baker dabei. Er holte zu einigen gehaltvollen Soli aus, in denen sich Einflüsse der modernen Jazzgitarre im Stil eines Wes Montgomery mit einem ausgeprägten Gefühl für Rhythm & Blues und Soul verbanden.

Blues in Reinkultur, ungeschminkt und kompromißlos, ließ das Tandem Louisiana Red / Paul Oscher folgen. Als würdige Vertreter des legendären Blues-Duos Sonny Terry & Brownie McGhee, das seinen Auftritt leider kurzfristig absagte, gaben die beiden Volkskünstler dem Abend, der das reiche Gut des Country- und City-Blues lange nicht hinreichend dokumentierte, doch noch seine Berechtigung. Louisiana Red entlockte seinem Instrument einen würzig-erdigen Ton, der eine gewachsene Einheit mit der näselnden Stimme des Bluesvokalistens bildete. Seine kräftigsten Blues spielte er mit der Bottleneck-Technik. Paul Oschers Rufe und Soli auf den diversen Mundharmonikas waren durchtränkt von der Essenz, die den Blues ausmacht. Louisiana Red (geboren 1936 im Staate Mississippi) und Paul Oscher (geboren 1947) setzen auf schöpferische Weise die alte Blues-tradition fort, wie sie etwa J. B. Lenoir (1929–1967) vertrat. Als Champion Jack Dupree hörte, daß es im Kursaal Bier gibt, kam er auch außer Programm auf die Bühne, um das Publikum mit Bauchtanz und einigen hingetropfelten pianistischen Bierideen zu unterhalten. Bei der anschließenden Blues Session fürs Schweizerische Fernsehen war der Anblick der herumkriechenden Techniker, der

Kameramänner und Scheinwerfer fast spannender als der langweilig und unsorgfältig wirkende Blues, zu dem sich die meisten Musiker des ersten Festivalabends nochmals auf der Bühne einfanden.

Eng gefaßte Piano Night

Während der Blues-Abend stark unter Anfangsschwierigkeiten technischer und organisatorischer Art litt, wickelte sich das zweite Konzert reibungslos ab. Was allerdings nicht darüber hinwegzutäuschen vermochte, daß auch diese unter dem Namen „Piano Night“ geführte Veranstaltung wiederum ein allzu eng gefaßtes Spektrum anbot. Das Rahmenprogramm gestalteten diesmal die Hot Potatoes mit Big Band Jazz im Ellington-Stil der 20er und 30er Jahre. Dann bewies der Barrelhouse-Pianist, Box- und Blues-Champion Jack Dupree einmal mehr seine engen Beziehungen zu Hopfen und Malz. Daß seine „Shakespeare“-Zitate den Lachsälven im Kursaal nach zu schließen immer noch vielen Leuten unbekannt sind, war das Erstaunlichste seines Auftritts. Eine erstklassige Rhythmusgruppe, bestehend aus Isla Eckinger, Baß, Rolf Rebmann, Schlagzeug, und zeitweise auch Peter Schmidli, Gitarre, begleitete die drei Solisten der Piano Night. Nachdem sie den Bluesballaden des Champions doch noch packende Tiefenwirkung gegeben und den alten Showman zu respektablen Happy Blues angetrieben hatten, wechselten die drei kurz darauf mühelos zur Begleitung des gehobenen Unterhaltungsjazz des brillanten Pianisten Ralph Sutton über. Der 55jährige Vertreter der Stride-Schule von James P. Johnson und Fats Waller ließ mit unvergleichlicher Leichtfertigkeit im Berner Kursaal Standards in sehr persönlicher Prägung aus dem Flügel plätschern. Technische Perfektion, starkes Swinggefühl und musikalische Beseeltheit bewahrten Sutton vor dem Abgleiten in wäßrige Barmusik. Mit einem Boogie schuf er den Übergang zum Auftritt von Sammy Price, der /u den letzten Vertretern des authentischen Boogie Woogie zählt. Der 68jährige Texaner brachte endlich die langersehnte Atmosphäre in den Kursaal: Das Gepläuder über Weinsorten und Ferienhäuschen verstummte, man lauschte begeistert dem rollenden Boogie und dem schwerblütigen Blues des alten Musikers. Seine Version der „St. James Infirmary“ griff ans Herz. Stürmisch wurden Zugaben gefordert.

Ein Abend mit alten Jazzern

Die Idee war ausgezeichnet, das Ergebnis war es auch: Den dritten

Abend des Berner Jazzfestivals bestritten fünf Musiker, die die Entwicklung des Alten Jazz an vorderster Front miterlebt haben. In Soloimprovisationen wie im Kollektiv erreichten die gestandenen Jazzer zunehmende Intensität. Wild Bill Davison (70) zählt zu den herausragenden Kornettisten des Chicago-Stiles. Mit ungebrochener Energie setzte er auch im Kursaal wieder zu seinen kernigen, dramatisch verdichteten Soli an. Wohltemperierend gestaltete er verhaltene Balladen. Der Klarinettist Bob Wilber (48) begeisterte das Berner Publikum mit melodios fließenden Linien, die er klar und sicher aus seinem Instrument blies. Ralph Sutton (53) gab zum zweitenmal eine Kostprobe seines akademisch ausgefeilten und doch niemals schulmeisterlich trockenen Klavierspiels. Cliff Leeman (62) setzte im Kursaal anstelle modischer Schnörkel einen übersichtlichen, zuverlässig tragenden Rhythmus. Die Posaunenstimme von Ed Hubble (48) bewegte sich geschmeidig und blues-„beseelt im organischen Klanggewebe der Ad-Hoc-Formation. Isla Eckingers singender Baß schließlich gab der Musik, deren stilistische Breite vom ursprünglichen New Orleans Jazz bis zum Swing reichte, zusätzlich Verve.

Überraschend kam an diesem Festivalabend peanuts Hucko auf die Bühne. In kürzester Zeit brachte der gewandte Klarinettist mit seinem bald federleichten, bald eruptiv losbrechenden Spiel das Publikum zu Begeisterungstürmen, wie sie der Alte Jazz in der Schweiz wohl schon seit langem nicht mehr erlebt hat. Hucko schuf mit seiner Klarinette im Benny-Goodman-Stil eine lückenlos dichte Verbindung von Dixie- zu Swing-Charakteristiken.

Das Rahmenprogramm des dritten Festivalabends bestritt die Wolverines Jazzband mit swingendem Dixieland der Chicago-Ära. Während beim Konzert der alten Jazzer ein Höhepunkt dem ändern folgte, ging es beim vierten Abend sehr viel nüchterner zu.

Schweizer Amateurgruppen und Hamp

Einigen Schweizer Amateurgruppen wurde im Rahmen des Jazz Band Ball am Samstagabend die Gelegenheit geboten, sich dem Kursaalpublikum vorzustellen. Der Longstreet Jazzband folgten die Bernese All Stars. Als Gastsolist stand der englische Posaunist Roy Crimmins auf der Bühne. Zu einer spannenden Session fanden sich sodann Peanuts Hucko, Buddha Scheidegger und einige Berner Musiker ein. Weiter ging es mit dem Zürcher Swinghouse Septett, das in mehreren Swing-Balladen ein Höchstmaß

an Ausdruck erreichte. Gastsolist dieser Gruppe war Hai Singer, der Einflüsse des Coleman-Hawkins-Stils mit Elementen des Rhythm & Blues paarte. Mit dramatischer Sonorität, unverbunden nebeneinander gesetzten Tönen und der stark erweiterten Harmonik wies Hai Singer in Richtungen, die das Berner Jazzfestival offenbar nicht zu berücksichtigen gedenkt.

Mit einem in mancherlei Beziehung großartigen Konzert fand das erste Internationale Jazzfestival Bern sein Ende: Lionel Hampton trieb das Publikum mit seinem genial aufgebauten Programm zu frenetischen Begeisterungstürmen. Zarte Vibraphon-Balladen des Maestros wechselten ab mit ekstatischen Big Band Orgien, in denen Lionel Hampton immer wieder seine unvergänglichen Hits anspielte. Eine brodelnde Atmosphäre lag ir der sonst so gesitteten Kursaalluft, als der noch sehr vitale Hamp mit „Hey Ba-Ba-Rebop“ und „When the Saints“ dem Ende des Abends entgegnetobte, vom Vibraphon aufs Schlagzeug überwechselte und sich wenig später ans Klavier setzte, das er mit seiner Zeigefingertechnik in rasendem Tempo bearbeitete. Der über 60jährige hüpfte dauerlächelnd auf der Bühne herum und tanzte mitsamt der halben Band durchs restlos enthusiasmierte Publikum: Auch der Show-Man Lionel Hampton ist noch nicht müde geworden. Seiner alten Gewohnheit treu bleibend, war Hamp auch in Bern mit einem Orchester zu hören, das in punkto Intonation und Homogenität meist kaum das Niveau einer durchschnittlichen Tanzkapelle überschritt, hinsichtlich Intensität aber bei weitem alles überbot, was an diesem Festival zu hören war. Die sieben Bläser schufen mit anheizenden Riffs und (leider nur einigen wenigen) prägnanten Soli den Hintergrund, aus dem Lionel Hampton seine reichen Inspirationen holte. Den gewaltigen Sound seines Orchesters verdankt Hamp aber vor allem dem Schlagzeuger Frankie Dunlop, der bei Musikern wie Charlie Mingus, Sonny Rollins und Thelonious Monk in die Lehre ging und für Blut-auffrischung im doch etwas gesetzten Hampton-Orchester sorgt.

Randbemerkungen

Eine Woche lang stand Bern nun also im Zeichen des Jazz. Leuchtende Plakate warben überall, in Käsereien und Juwelierläden, für das „spektakuläre Jazzereignis“. In Berns exquisitester Nobelherberge, dem Schweizerhof, sprach der Verkehrsdirektor der Stadt in einer Rede von einer „überaus reichen Berner Jazz-Szene“. Alle möglichen Anlässe und Förderer des „traditionellen Jazz“ wurden da aufge-

zählt. Kein Wort fiel aber über Organisationen wie „Jazz in Bern“, denen die Schweizerische Bundesstadt Konzerte mit großen Musikern des heutigen Jazz wie etwa Keith Jarrett, Gary Burton oder auch mit Ornette Coleman verdankt. Mit der Begründung, eine „Alternative“ zu den anderen Festivals darstellen zu wollen, wurde in Bern ausschließlich das Bewährte und somit Einträglichere gepflegt.

Nichts gegen alten Jazz und Blues: Wenn sich Organisatoren aber schon entschließen, heutige Tendenzen und überhaupt alles Experimentelle von ihrem Festival fernzuhalten, so sollten sie doch wenigstens die alten Erscheinungsformen des Jazz entsprechend repräsentativ dokumentieren. Der eine oder andere unter den Festivalbesuchern hatte beispielsweise von einem Bluesabend oder einer Piano-Night etwas mehr an Substanz erwartet, als hier in Bern geboten wurde. Fest steht, daß das Berner Jazzfestival nächstes Jahr wieder durchgeführt wird. Es bleibt zu hoffen, daß die Organisatoren mit dem Erlös der fünf ausverkauften Abende ein reicheres Programm zusammenstellen werden.

Daniel Lautenegger

Blues am Rande des Skandals

Christmann & Schaaf, die Veranstalter, meinten es wirklich gut mit dem Freiburger Publikum. Christmann & Schaaf sind wahre Meister der Überraschungskunst. Letterngroß hatten sie mit Blues-Star John Lee Hooker gelockt, die Absicht eines Vor- und Beiprogramms verschwiegen, um dann den verehrten Anwesenden, die in erster Linie für Hooker bezahlt haben, den Star als Schlußakkord zu präsentieren. Das übrigens mit der Versicherung des nervös hurtigen Ansagers, daß es bei John Lee Hooker „keines Kommentars bedarf“ — na, als ob Kommentare überhaupt die Stärke der Veranstalter Christmann & Schaaf gewesen wären.

Kommentarlos, laienhaft linksch und undeutlich die Ansage eines Vorprogramms, ein Genuschel, das wie „Chucker Terry“ klang oder so ähnlich. Auf der Bühne ein schwarzer Bluesbarde, zwar mit schaurig schräg verstimmter Gitarre, die Stimme aber warm, mitteilend, ungekünstelt. „Ala-

bama Blues“, „Dallas Blues“, Lieder, die das suchende, leidvolle Unterwegs des nordamerikanischen Negers aussprechen und die Gründe dafür nennen. Keine „Unbehaustheit“, sondern vertrieben, vernichtet hat sie der Rassenwahn, der aufgestachelte Mob, die Polizei. Der Blues als Lied, das trotzdem nicht im Erstickungsklima dahinstirbt, noch immer ist die soziale Funktion als Volkslied vorhanden, und zwar so, daß uns in Deutschland der weitgehende Mangel an etwas Vergleichbarem bewußt wird, ist doch bei uns dieselbe Thematik — wie in Paul Celans Gedicht „Todesfuge“ — eher Gegenstand einer Lyrik, die sich an Bildungsminderheiten wendet.

Zu derb das Wechselbad, das sich die Arrangure ausgedacht hatten. Statt John Lee Hooker nun ein Beiprogramm, ein knalliges Intermezzo der „Coast to Coast“-Band, Elektrogitarre, E-Baß, Schlagzeug. Stumpfsinniger Rock'n'Roll à la Presley und abwärts, Heldenjodelei, kaltschnäuziger, betäubender Elektroterror. Pfliffe, empörte Zurufe.

Frostiger hätte sie dann nicht sein können, die Stimmung, die der endlich im letzten Drittel der Session auftauchende John Lee Hooker vorfand. Indes, das derbe Wechselbad schwappte munter fort. War es dem Gitarristen der Begleitband allmählich gelungen, sinnvoll gegenläufige Phrasen zum primitiv archaischen Gitarrenstil Hookers herzustellen, so zerstörte zugleich die Placierung der grellen Akkordfolgen das stimmliche Ego Hookers, denn der Gitarrenarchaiker Hooker vermag sich, wenn er will, mit einer höchst persönlichen Mischung aus Leidenschaft und sensibel vielsagendem Timbre zu äußern. Wollte er das überhaupt? Auffallend rasch fädelte er sich bei der heute üblichen Rockmasche ein, in der die Provokation von einst zum ästhetischen Prinzip reduziert und verboten ist. Rock, ja Blues als Faschismus — die Haare des Blues- und Jazzfreundes sträuben sich. Und trotzdem, der John Lee Hooker, der mit Herrschaftsgebärden dem Publikum das „Aufstehen!“ befahl — was längst nicht alle befolgten —, der mit der kalten Besessenheit eines Hordenführers wie der dunkle Verkünder von Nietzsches unseligem Imperativ „Befehl und Gehorsam!“ auftrat, er offenbarte den Blues am Rande des Skandals.

Was sich in der elektrifizierten populären Musik von heute anbahnt, ist der blanke Machtrausch, für den die ökonomische Kategorie des Profits zu eng ist, denn hier scheint sich die Macht selbst, ihre Eskalation und Irrationalität auszukosten.

Klaus Robert Bachmann

Art Blakey, Cecil Taylor in Münster

1

In Münster/Westf., lange Zeit finsterste Jazz-Provinz, scheint sich eine durchaus respektable Jazz-Szene herauszubilden. Die Aktivitäten, die sich innerhalb der letzten Monate sprunghaft entfalteten, nähren jedenfalls einige Hoffnungen.

Alle nennenswerten Jazz-Ereignisse der 60er und frühen 70er Jahre lassen sich noch an den Fingern beider Hände abzählen: vereinzelte Gastspiele durchreisender Gruppen, ein paar Mini-Festivals. Ansonsten nur gelegentlich Amateur-Gruppen (vorwiegend Oldtime, gelegentlich Hard Bop) in verschiedenen Studentenlokalen.

Regelmäßige Konzerte mit zeitgenössischem Jazz gibt es erst, seit der Ex-Aachener Klaus Honnef nach dem Vorbild der Aachener „Museumskonzerte“ in der Neuen Galerie für den Westfälischen Kunstverein die „Free + New Jazz-Konzerte“ im Neubau des Landesmuseums organisierte, also seit etwa drei bis vier Jahren.

Anfänglich auf Free Jazz festgelegt (Mangelsdorff, Brötzmann, Schweizer/Carl, Schlippenbach, Yamashita u. a.), wurde die Reihe mit der Zeit auch auf New Jazz und Rock-Jazz ausgedehnt (Garbarek, Rypdal, Zoller, Liebman, Jarrett, Thelin usw.). In neuerer Zeit schließlich gastierten mit Charles Mingus und Art Blakey's Jazz Messengers sogar ein paar Klassiker des Modern Jazz. Die Museumskonzerte bieten also einen recht repräsentativen Querschnitt durch das aktuelle Jazzgeschehen und haben sehr schnell ein relativ großes Stammpublikum für sich gewinnen können, das auch die zwanglose Atmosphäre der Veranstaltungen zu schätzen weiß.

Die Oldtime-Freunde, die lange auf gelegentliche Kneipenauftritte von Amateurgruppen und seit einigen Jahren auf den alljährlichen mehrtägigen „Carnival of Jazz“ des Vereins zur Förderung des Jazz in Münster e. V. in der Halle Münsterland angewiesen waren (mit vorwiegend englischen Profi-Bands), haben seit einem halben Jahr ein festes Domizil: in einer alten Kneipe mit dem neuen Namen „Das Ding“ etablierte sich Münsters erster Jazz-Club. Mehrmals pro Woche sind Platten sowie Live-Jazz

und -Blues zu hören. Erst vor wenigen Wochen konstituierte sich die „Jazz- und Blues-AG“ (als „Alternative zur Dixie-Szene“), die dem Modern Jazz gewidmet ist, und (am 6. März 1976) der „Jazzclub Münster e. V.“, der alle Stilrichtungen gleichermaßen pflegen will, mit den unterschiedlichsten Institutionen, Clubs, Initiativen und Musikern kooperiert und bereits 80 Mitglieder zählt. Und schließlich ist seit ein paar Monaten im Gespräch, das Alte Pumpenhaus, ein kulturhistorisch interessantes Gebäude, das unter Denkmalschutz steht, zum „Jazz- und Kulturzentrum“ auszubauen. (Widerstand leisten freilich noch die beiden Familien, die im Obergeschoß wohnen und Lärmbelästigung fürchten.)

Es tut sich also etwas in Sachen Jazz, und es scheint, daß Münster endlich die Jazz-Szene bekommt, die einer Universitätsstadt mit ca. 35 000 Studenten (bei ungefähr 250 000 Einwohnern) wohl angemessen wäre.

2.

Am 1. Juni nun gastierte, wie schon erwähnt, im Rahmen der Museumskonzerte Art Blakey and his Jazz Messengers und dem Trompeter Woody Shaw als Gast. Mit von der Partie waren Bill Hardman, Trompete, David Schnitter, Tenorsaxophon und Gesang, Rob. Agerbeek, Klavier, und Cameron Brown, Baß. Die traditionsreiche Gruppe um den vitalen Schlagzeuger hat sich wieder einmal verändert und verjüngt, ohne dadurch freilich ihre Identität zu verlieren. Die Gruppen-Konzeption hat sich genauso wenig weiterentwickelt wie die Solo-Stilistik der jeweils beteiligten Musiker. Das war reinster Hard 'Bop, der auf jedes modische Accessoire verzichtete, der genauso klang wie vor 20 Jahren, ohne deswegen auch nur im geringsten veraltet oder abgestanden zu wirken, der aber auch keinerlei Anregungen aus der neueren Jazzgeschichte aufgenommen hat.

Letzteres wirkte sich vor der Pause, d. h., solange Shaw noch mitspielte, ein wenig negativ aus. Das Bewußtsein für Form hat sich am Free Jazz geschult, die Erwartungen sind höher geworden, während Blakey konsequent an der traditionellen Chorus-Form festhält, die allenfalls durch kurze Riff-Passagen der front line oder durch Solo-Kadenzen aufgelockert wird. Dafür aber waren drei Bläser entschieden zuviel: die Stücke degenerierten zu amorphen Gebilden; der erste Teil des Konzerts wurde zur blowing session im JATP-Stil. Darüber konnten die ausgezeichneten Solo-Leistungen nicht ganz hinwegtrösten. Vor allem Woody Shaw spielte sich hier in den Vordergrund. Offenbar fühlte er sich (zumindest musikalisch)

in der harten, emotionalen Atmosphäre der Messengers wohler als in der verhaltenen des Bobby-Hutcherson-Quintetts, mit dem ich ihn zuletzt bei Ronnie Scott in London gehört hatte.

Nach offenbaren Differenzen in der Pause verließ Shaw die Gruppe, deren Musik danach wesentlich geschlossener wirkte. Beeindruckend vor allem der blutjunge, schmächtige David Schnitter, dessen eruptives Saxophonspiel immer wieder Begeisterungstürme hervorrief. Seine hohe Musikalität und Expressivität können allerdings genauso wenig wie seine technische Brillanz darüber hinwegtäuschen, daß er noch zu sehr von seinen großen Vorbildern abhängig ist: der Sound ist exakt Coltrane nachempfunden, und die Phrasierung liegt zwischen Trane und Hank Mobley (aus der Zeit von 1967/68).

Verhaltener, aber trotzdem mitreißend, der Trompeter Bill Hardman, der sich schon durch verschiedene Besetzungen der Messengers gebläsen und dabei sein Spiel abgeschliffen hat. Er ist ruhiger geworden; die frühere Aggressivität fehlt. Im ersten Teil bildete er den richtigen Kontrast zu dem emotionalen, „heißen“ Spiel von Shaw, im zweiten den Gegenpol zu Schnitters Tenor-Höhenflügen.

Kongeniele Unterstützung der Bläser leistete die homogene, ausgezeichnet harmonisierende Rhythmusgruppe, obwohl zwei reguläre Musiker kurzfristig ersetzt werden mußten. Cameron Brown spielte seinen (ausnahmsweise gut hörbaren) Baß nicht nur mit viel Swing und erstaunlicher Virtuosität, sondern setzte ihn auch ausgesprochen melodisch und rhythmisch ein, nicht einfach zur Markierung des Beat. Stilistisch war er der modernste Musiker der Gruppe. Der Einfluß von Steve Swallow und Reggie Workman sowie seine Praxis bei Archie Shepp und George Russell (z. B. bei dem schon legendären Stuttgarter Konzert „At the Beethoven-Hall“) schienen sich hier deutlich auszuwirken, und es fiel ihm merklich schwer, den eng gesteckten stilistischen Rahmen nicht durch gelegentliche Ausflüge in die tonale und rhythmische Freiheit zu überschreiten. Agerbeeks hörenswertes Pianospiele konnte sich nicht gegen die Lautstärke der Mitspieler durchsetzen. Nur in den wenigen Soli vermochten seine perlenden Läufe und die rhythmische und harmonische Vertracktheit seiner linken Hand zu beeindrucken. Daß er auch ein hochinteressanter Begleitmusiker ist, konnten leider nur jene hören, die ganz nahe am Flügel standen.

Herz und Motor schließlich Blakey selbst am Schlagzeug (wenn ihm auch Schnitter in aller Schüchternheit



ART BLAKEY

Foto: Ulrich Bordiert

die Show stahl!). Subtilität ist sein Metier nicht (schwer vorstellbar, daß er seine Karriere im eleganten Rahmen des Fletcher Henderson Orchesters begann!), sondern das vitale, hemmungslose, unbekümmerte Trommeln, dec hart akzentuierte Beat; mit dem er die Gruppe vorwärtstreibt, die Wirbel auf Trommeln und Becken, mit denen er Akzente setzt und Höhepunkte vorbereitet, der Drive, mit dem er Steigerung und Spannung inszeniert. Immer wieder frappierend die Gleichzeitigkeit von ungezügelter Explosivität und absoluter Präzision.

Wenn er sich auch nie auf Kosten der Mitmusiker in den Vordergrund spielte, sie nie übertönte, sondern den soliden Begleiter und gelegentlichen Solisten abgab, so enttäuschte seine Ungeduld doch ein wenig. Seine einseitige Fixierung auf ungestümes Musizieren setzt sich in der Gruppenkonzeption negativ durch: die verhaltene Stimmung der ohnehin bloß drei Balladen des Abends wurde jedesmal schon nach wenigen Chorussen mit ein paar aggressiven Trommelwirbeln gemordet — Fortsetzung im doppelten Tempo. Schade — nicht nur, weil dem empfindsamen Publikum ein musikalischer Genuß entging: vor wenigen Monaten wurde Don Pullens lyrisches Piano-Solo an gleicher Stelle zum ekstatisch gefeierten Höhepunkt des Mingus-Konzerts. Schade auch wegen des entgangenen Ruhepunktes. Auch die beste Musik ist schwer zu ertragen, wenn sie zweieinhalb Stunden nur auf voller Kraft läuft. Bezeichnend, daß das Publikum, obzwar restlos begeistert, gar nicht erst versuchte, eine Zugabe zu erklatschen.

3.

Als Alternativ-Programm dann neun Tage später, also am 10. Juni, an gleicher Stelle, das Solo-Konzert des Pianisten Cecil Taylor vor vergleichsweise spärlichem, aber aufmerksamem Publikum. Was bei manchen Musikern als Anpassung an einen Modetrend wirkt oder als bloße Gelegenheit, einem verblüfften Publikum einmal die ganzen Möglichkeiten eines Instruments zu demonstrieren, das ist für Taylor eher Notwendigkeit und logische Konsequenz: der Soloauftritt. Elmenhorst/v. Bebenburg hatten 1961, also in der Frühzeit des Free Jazz, über die Taylor-Platte „Shifting Down“ (mit Coltrane) geschrieben, Taylors „exzentrisches Dazwischenfahren“ zeigen ihn „zu solcher Kollektivarbeit (mit Tranes „ganz andersartigen Ton-Katarakten“; HMA) noch unfähig“.¹ Wesentlich kommunikationsfreudiger ist Taylor auch späterhin nicht geworden. Auch seine besten Trio- und Quartett-Aufnahmen errei-

chen nie ein Maß an Integration, wie es sich auf Platten oder in Konzerten vornehmlich europäischer und japanischer Kollegen findet, die eine vergleichbar radikale Musik spielen; vgl. etwa die Oktett-Aufnahmen auf Brötzmanns „Machine Gun“ oder die LPs „Clay“ und „Frozen Days“ des Yosuke Yamashita-Trios.² Immer wieder stand sein wuchtiges Pianospiele den Aktionen der Sidemen als Dauer-Solo entgegen. Gemeinsamkeit bestand meist nur in der Gemeinsamkeit der Intensität.

Die Widersinnigkeit des Combospiels zeigt sich sehr deutlich, wenn man Taylors Improvisationen verfolgt. Erkennbare Themen, die eine strukturelle Bedeutung für die Gestaltung der Stücke hätten, fehlen genauso wie ein formales Schema, das in groben Zügen den Ablauf des musikalischen Geschehens regelte (Spannungsbögen, Wechsel der Tempi, der Stimmungen oder der Dynamik usw.).

Jedes musikalische Ereignis ergibt sich — durchaus zwingend und vom geschulten Hörer mitvollziehbar — aus dem vorausgehenden, ohne jedoch in den Rahmen einer großen, übergreifenden Form integriert zu sein. Selbst elementarste Struktur-Schemata wie Ruf—Gegenruf, Wiederholung rhythmischer oder klanglicher (gelegentlich sogar ansatzweise melodischer) Muster, Riffs, Wechsel zwischen hohen und tiefen Lagen usw. bleiben rudimentär, erhalten nie formgebende Bedeutung — aber die Musik entgeht dadurch auch der Gefahr, Klischees einzuarbeiten. Musik, die solchermaßen (mit Ausnahme gleichbleibender Intensität) völlig unvorhersehbar bleibt, erfordert sinnvollerweise entweder eine hochgradig integrierte Gruppe (wie etwa das Yamashita-Trio) — oder das Solospiel.

(Dies um so mehr, wenn ein Musiker wie Taylor, begünstigt noch durch die großen Möglichkeiten des Klaviers, eine derartige Klangfülle und rhythmische Intensität und Vielschichtigkeit zu produzieren vermag, daß jede „Begleitung“ zur Staffage verkümmern muß.) Der Solo-Auftritt ist für Taylor also nichts anderes als eine Befreiung von den Zwängen und Hemmnissen, aber auch von der (für ihn) inneren Unstimmigkeit der Gruppen-Situation.

Unter diesen Bedingungen totaler Freiheit und erklärter Kompromißlosigkeit muß es allerdings verwundern, wie wenig Gebrauch Taylor von den Möglichkeiten dynamischer, tempo- und stimmungsmäßiger Differenzierung macht. Die balladeske Verhaltenheit und Zartheit, mit der er den zweiten Teil des Konzerts begann, die seltenen lyrischen Einsprengsel oder

die Behutsamkeit der frenetisch erklatschten Zugabe — alles wie kurze, ungemein zärtliche Liebeserklärungen an sein Instrument — hielten nie lange vor und mündeten unvermittelt wieder in rüdes Power Play. Wieder zum Vergleich Yosuke Yamashita, Don Pullen oder Alexander von Schlippenbach, die eine wesentlich breitere Ausdrucksskala realisieren und die Kontrastmöglichkeiten voll ausschöpfen: von der hauchzarten Ballade bis zum brutalen Cluster mit beiden Unterarmen. Durch diese Kontrastierungen wird die Freiheit des Free Jazz nicht nur intensiver genutzt (sie ist nicht nur, wie bei Taylor, Freiheit von etwas — nämlich von vorgegebenen Prinzipien —, sondern auch Freiheit zu etwas: beliebig, aber trotzdem sinnvoll über jegliches Material zu verfügen), sondern sie wird erst in vollem Umfang greifbar: Wie laut ein Fortissimo ist, zeigt sich erst im Vergleich zum Pianissimo, wie frei die Cluster, die Geräusch-Kollagen, die diskontinuierlichen Verläufe und ungreifbaren Rhythmen sind, macht erst der Kontrast zur erkennbaren Melodik und mitvollziehbaren Rhythmik deutlich. (Man braucht die Kontraste ja nicht so schematisch, lehrstückhaft en bloc gegeneinanderzusetzen wie etwa Dobrowolski in seinen letztlich doch recht langweiligen Darbietungen.)³ Taylors exzessive Nutzung der Freiheit schränkt also ironischerweise diese Freiheit selbst genauso ein wie das Bewußtsein von ihr. Insofern also gewisse Vorbehalte gegenüber einer Musik, die trotz allem zwei Stunden lang durch Intensität, Erfindungsreichtum, Klischeelosigkeit, Virtuosität und Individualität beeindruckt, fesselt, mitreißt. Eine Musik, die in jedem Augenblick höchste Aufmerksamkeit verlangt — aber dafür mit einem hohen Maß an Genuß (!) belohnt.

Helmut M. Artus

Anmerkungen

¹ Gernot W. Elmenhorst / Walter v. Bebenburg: Die Jazz-Diskotheek, Reinbek bei Hamburg 1961, S. 318. — Die Taylor-LP wurde später unter Coltranes Namen und dem Titel „Coltrane Time“ wiederveröffentlicht (SS 18025); rec. 13. 10. 58; pers.: Taylor (p), Coltrane (ts), Kenny Dorham (tp), Chuck Israels (b), Louis Hayes (dr).

² Vergl. etwa die live-Mitschnitte vom 23.11.62 aus dem Montmartre Club in Kopenhagen: **Live at the Cafe Montmartre** (Fan 86014); **Innovations** (FLP 40106); **Nefertiti, The Beautiful One Has Come** (Fön ST 888609 ZY); pers.: Taylor (p), Jimmy Lyons (as), Sunny Murray (dr); Peter Brötzmann-Octett: **Machine Gun** (Brö 2), rec.: Bremen 1968; pers.: Brötzmann (ts, bs), Willem Breuker (ts, bei), Evan Parker (ts), Fred van Hove (p), Peter Kowald (b), Buschi Niebergall (b), Han Bennink (dr), Sven Johansson (dr); die LP wurde auf FMP wiederveröffentlicht;

Yosuke Yamashita-Trio. **Clay** (ENJA 3052 ST); rec.: live at the New Jazz Festival Moers, 2.6.74; **Frozen Days** (Crown 001 ST); rec.: Tokyo 1974; pers.: Yosuke Yamashita (p), Akira Sakata (äs, cl), Takeo Moriyama (dr).

³ Jan Fryderyk Dobrowolski and Jacek Bednarek: **At the New Jazz Meeting Altina** (NJA 031 ST); rec.: 26.6.72; pers.: Dobrowolski (p), Bednarek (b).

Das 5. Deutsche Jazz-Forum der UDJ

„Marburg hat vom Wandel eines abendländischen Wallfahrtsortes zu einer Pflanzstätte des Geistes und des Wissens keinen Schaden davongetragen“, heißt es in einem städtischen Werbeprospekt. Die Heilige Elisabeth hat ihr Denkmal in der frühgotischen Kirche. Der spätmittelalterliche Feudalismus hinterließ seine Spuren im Landgrafenschloß. Der Bogen der neuzeitlichen Wissenschaft spannt sich von den Marburger Religionsgesprächen zwischen Luther und Zwingli an der ersten protestantischen Universität über die Brüder Grimm bis hin zu Ortega, Pasternak und Otto Hahn. Marburg ist eine klassische Universitätsstadt — und die Ungleichzeitigkeit menschlichen Bewußtseins und realer Dinge kippt in provinzieller Konzentration um in groteske Happeningform. Nur wohlwollender Enzyklopädismus mit historischem Bewußtsein kann die heterogensten Erscheinungen zusammenordnen.

Die Union Deutscher Jazzmusiker sammelte ihre Mitglieder (50 von 300) zum fünften Mal zur Jahreshauptversammlung, vornehmlich zum Zweck der Diskussion über das kulturpolitische Selbstverständnis der seit 1973 in Vereinsform organisierten deutschen Jazzer — die gleichzeitig um ihr organisatorisches und politisches Zentrum ein Festival plazierten. Während an drei Tagen auf dem Marktplatz, in der Stadthalle und um sie herum überwiegend Musiker und Gruppen um den Free Jazz herum konzertierten in insgesamt 5 Konzerten, während gleichzeitig die Universität ihr Sommerfest feierte, was zu Kontroversen führte (kultureller Pluralismus hier — Kulturfeindlichkeit den Jazzern gegenüber dort), sah man überall und allenthalben die Couleur-Kolibris von den Stiftungsfesten der — soll man dem Augenschein wirklich noch trauen? — studentischen Verbindungen, als offenbar exhumierte Larven der pervertierten akademischen Tradition. Die kamen

nicht zu den Konzerten, vielmehr die auf organisierten Fortschritt angelegten Geister der DKP-Hochburg Marburg. Indes: Jazzer und deren Avantgarde sind nicht a priori Kommunisten, und MSB-Spartakisten sind nicht auf Fond Verfechter des Avantgarde-Jazz.

Dieser war eher da als die notwendige Idee der Musiker, sich auf nationaler Ebene zu organisieren. Folglich ist die Musik, die geboten wurde, weiter entwickelt als das organisatorische und politische Zusammengehörigkeitsbewußtsein, das die Einzelinteressen von Musikern und Gruppen ideell übersteigen sollte.

Es gab dem Vernehmen nach spätpubertären Happening-Krach (Fred Alberti), ausziselierte Soundsynthesen mit Bernd Konrad und Herbert Joos und Wolfgang Czelusta in „Blow“; ein gefälliges, swingendes Vormittagsplatzkonzert der Gruppe „Mainstream“, das spannendste Konzert am Samstagabend: die Gruppe „Unit“ mit Bernd Koppen, Udo Weiche, mit schweizerischem Höhenluft-Humor Gerhard Illi, versuchte Free Jazz in Frage zu stellen, bevor sie ihn spielen konnte; leicht avantgardistisches Kunstgewerbe des Frankfurter Quartetts für Improvisation; fulminanter Free Jazz der Meisterklasse mit heftigen solistischen Auseinandersetzungen der Karlsruher Formation „Fourmenonly“ — Frederic Rabold, Wilfried Eichhorn, Helmut Zimmer, Albin Michel, Rudi Theilmann; farbige, lustige, aber akademische Free Jazz Adaptationen der Gruppe „Grumpff“ um den Jazzwissenschaftler Ekkehard Jost; die Summe schließlich von Handwerk, Ingenium und nie gesättigter Reife: „Voices“. Sonntagvormittags-Matinee vor der Stadthalle: das junge, tastende Free Quartett mit u. a. einem Waldhorn — Henning, Klink, Stumpf, Berg; die kompromißloseste Avantgarde in Alex von Schlippenbach, dem Trio Pilz-Kowald-Lovens. Im letzten Konzert das breiteste Spektrum der Jazz-Rock-Fraktion mit „Strinx“, Missus Beastly, Giger-Marron-Lenz, der ganz andere Achim Knispel als Gitarrensolist dazwischen, dann Volker Kriegeis vitales und präzises „Mild Maniac Orchestra“.

So verschieden die Temperamente und Stile von Musikern und Gruppen sind, so gleich ist die unbegründete Angst, daß die gesellschaftspolitische Vereinheitlichung der Jazzer-Aktivitäten via UDJ gegenüber Veranstaltern und ganz allgemein „Musikunternehmern“ an die je unterschiedliche Substanz der Musik ginge. In der Hauptversammlung am Samstag, in der u. a. Albert Mangelsdorff in Ab-

wesenheit als 1. Vorsitzender wieder gewählt wurde, stand zuweilen Vereinslethargie gegen das dringendere Bedürfnis und die bessere Einsicht, daß das politische und kulturpolitische Selbstverständnis der organisierten Jazz-Individualisten weiter entwickelt werden muß. Die Richtung, in die das gehen soll, ist durch die Tatsache angegeben, daß einige Musiker als Mitglieder im Deutschen Musiker-Verband im DGB auch Mitglieder der UDJ sind. Auf die Frage: Warum nicht gleich Gewerkschaft? wurde auf das Gründungsprotokoll der UDJ verwiesen (erhältlich bei der UDJ Marburg). Daß die Jazzer sich organisierten, ist schon mal was. Das hat zumindest das Bewußtsein entwickelt, daß berufspolitische Ziele bei Lage der Dinge und der Gesellschaft gemeinsam besser durchzusetzen sind. Und das setzt lakonisch und richtig voraus, daß „Jazz-Spielen“ ein künstlerischer Beruf ist. Ein Verein aber ist noch keine Garantie für das „Lernziel Solidarität“.

Wilhelm E. Liefland

Zum vierten Mal:

Deutsch-finnischer Jazzworkshop

Das Unternehmen im Frühjahr 1972 mag manchen skeptisch gestimmt haben: Das Goethe-Institut Helsinki lud die damals hierzulande weitgehend unbekannten Wuppertaler Musiker Peter Brötzmann und Peter Kowald ein, mit dem Saxophonisten Juhani Aaltonen und dem Schlagzeuger Edward Vesala eine Tournee durchs Land zu unternehmen. Doch nach anfänglichem Abtasten fand die Gruppe so gut zueinander, daß sie am Ende des Gastspiels ins Plattenstudio gehen konnte. Das Ergebnis ist auf der LP „Hot Lotta“ zu hören (im Vertrieb der FMP). Ermuntert durch den Erfolg des ersten deutsch-finnischen Treffens, führte das Goethe-Institut das Unternehmen fort, wobei folgende Überlegungen die Konzeption bestimmten: Es sollen qualifizierte deutsche Musiker vorgestellt werden, die hierzulande noch kein Begriff und willenlos und fähig sind, mit ihnen noch unbekannten finnischen Kollegen zu arbeiten. Daß dieses Verfahren nach kurzen Proben nicht gleich zu konzert-

reifen Darbietungen führen kann, liegt auf der Hand. Daher spielen die neugegründeten Gruppen zumeist in Clubs, in denen interessierte Jazzfreunde die zunehmende Interaktion der Gruppe nachvollziehen können. Der letzte Auftritt wird in der Regel vom Rundfunk mitgeschnitten.

Tenorist Heinz Sauer und Bassist Günter Lenz waren die Teilnehmer des diesjährigen 4. deutsch-finnischen Workshops, den sie Anfang April mit den Finnen Pekka Pöyry, Saxophone und Flöte, Hasse Walli, Gitarre, und Jukka Vasama, Percussion, bestritten. Der erste Auftritt in Helsinki geriet mangels ausreichender Proben zu einer Art Jam Session, in der sich die für den Workshop geschriebenen Stücke nur schemenhaft abzeichneten. Wichtigster Integrationsfaktor war das dichte Zusammenspiel von Günter Lenz und des für sein Alter (19 Jahre!) erstaunlich versierten Jukka Vasama, der im Stil von Edward Vesala spielt.

Als sich die Gruppe nach einer Tournee durch fünf finnische Städte wieder in Helsinki präsentierte, paßten musikalische Intention und Realisation zusammen „wie der Faust aufs Gretchen“ (Arno Schmidt). Die Saxophonisten Pöyry und Sauer bliesen mitreißende, bestens aufeinander abgestimmte Soli, die sich nie in dem komplexen, intensiven Gewebe der Rhythmusgruppe verhedderten und auf jeden Impuls eingingen. Schade, daß diese hervorragende Workshopgruppe sich nach knapp zwei Wochen wieder auflösen mußte, sie würde gewiß auch außerhalb Finnlands großen Anklang finden.

Josef Braun

Stanko-Makowicz Unit mit Seifert

Während Gierke das Treibhaus Bonn besuchte, kamen drei polnische Jazzmusiker, Tomasz Stanko, Trompete, Adam Makowicz, Elektro-Piano, und Czeslaw Bartkowski, Schlagzeug, mit dem Geiger Zbigniew Seifert in die Frankfurter Tropen. Im zweiten Sommerkonzert des „Jazz im Palmengarten“ waren sie nach dem Startkonzert des Posaunisten Eje Thelin die weiteren Vertreter der europäischen Jazz-Moderne, dem fruchtbaren Humus der modernen polnischen Jazz-Szene seit Beginn der 60er Jahre ent wachsen und dafür stehend, daß im-

provisorische Jazz-Phantasie nicht konträr und nicht kontradiktorisch zu sozialistisch gewachsenem Leben und Bewußtsein steht, wenngleich Warschau und Krakau nicht die Wiege des Blues sind. Die aus dem Osten, fühlt man und sagt man, hätten zwar die hochentwickelte Artistik, das Feeling hätten sie weniger. Tatsächlich haben sie Chopin und Penderecki, slawisches Volksgut und altslawische Liturgie, nicht New Orleans. Folglich haben sie nicht den Rassenkampf als Implikation des Klassenkampfes. Die Akkulturation „Jazz“ lebt in Polen aus zweiter Hand, obgleich, da es Jazz ist, per definitionem authentisch.

Und doch schwebte über dem Palmengartenkonzert in zwei Teilen eher die Kälte, die Manier, das hochempfindliche Kalkül, nicht die atmende Hitze, die nur die Polemik aus Bebop, Cool und Free Jazz raushaben will; eher linearer Konstruktivismus der Trompete Stankos, eher abgezirkelter Akkordbau Makowicz' mit freilich zuweilen heftigen und phantasievollen Chorus-Attacken der rechten Hand. Nicht von ungefähr hat der Pianist sich mit der linken Hand und einer Art Elektro-Piano-Register eine durchlaufende Baßlinie in sein Spiel und Konzept hineinkonstruiert: das ersetzt den Baß, ist für das Solospiel eines so gewieften Pianisten, der Stride, Kontrapunktik und Free-Cluster beherrscht (das allerdings eher als Ornamente), eine wunderbare Sache, monopolisiert aber paradoxerweise die musikalischen Abläufe in der Gruppe, ersetzt traditionelle Arbeitskräfte. Als Bassist würde ich in den Streik treten. Auch der Schlagzeuger Bartkowski verführt nicht, auf der Kippe zu kollektiveren Free-Versuchen, zum totalen Ausbruch. Eher diszipliniert er subtil — ein Elvin Jones ohne Coltrane im Gedächtnis — das Triögeschehen der „Unit“, deren vitalster Teil immer noch Stanko ist, dessen Trompete tatsächlich — strahlend und klangfarbenreich — nach ihrem Material klingt: nach Blech.

Auch der vorzügliche Geiger Seifert reduziert im Solo seine sonst im Kollektiv (mit Hans Kollers Free Sound etwa) weit ausholende Improvisationsvitalität auf konstruktivistische Suite-Blöcke, die durch Playback-Verfahren nicht gerade gelockert werden; eine Art Hindemith-Effekt entsteht, nicht zuletzt aus der Anlage der Geige heraus, die leicht sterile Quart- und Quintüberlagerungen zu diktieren scheint. Die kompositorische Sensibilität Seiferts war hier auch mehr in Richtung Bartok zu finden als bei Don „Sugarcane“ Harris.

Wilhelm E. Liefland

JAZZNEWS

Es starben: Bobby Hackett, Ted Buckner, Joe Bishop und Lars Gullin

Mit Bobby Hackett starb am 8. Juni einer der letzten großen Trompeter des traditionellen Jazz im Alter von 61 Jahren. Am 31. Januar 1915 in Providence, Rhode Island, geboren, lernte Robert Leo, genannt Bobby, Hackett zunächst Banjo, Gitarre und Geige spielen, trat schon als Teenager in Tanzkapellen auf, begann dann Kornett zu blasen, war in Boston und Providence zusammen mit Pee Wee Russell in Clubs zu hören und kam schließlich 1937 nach New York. Dort war er lange bei „Nick's" tätig, spielte mit größerer Besetzung auf der 52nd Street, ging auch mit Big Band auf Tournee. 1941 stieg Hackett als Gitarrist in das Glenn Miller Orchester ein, blies dort aber zeitweise auch Kornett und gehörte ab 1944 zwei Jahre lang Glen Gray's Casa Loma Orchestra an. Zwischendurch und danach arbeitete er immer wieder für Radio-Stationen. In den 50er Jahren stand er durch seine Auftritte in Jackie Gleasons Fernsehshow erneut im Scheinwerferlicht, stellte eigene Gruppen auf, die traditionelle und moderne Stilformen verbanden, wirkte bei vielen Festivals mit, ging 1963 mit der Goodman Band nach Mexiko. Er war dann häufig als Begleiter des Sängers Tony Bennett zu hören. Die weichen, schmiegsamen melodischen Linien, der lyrische Ton, das Feeling, mit dem er eine Thematik behandelte und mit dem er auf seine Partner einzugehen wußte, haben Hackett zu einem allenthalben hochgeschätzten Musiker gemacht. Er erinnerte speziell in Balladen stark an Bix Beiderbecke. Doch war Hackett auch ein hervorragender Leadtrompeter, der mitzureißen verstand und mit heißem Jazz den Spuren Louis Armstrongs folgte. Eine lange Reihe von Schallplatten zeugen von dem Format und der Vielseitigkeit des bedeutenden Trompeters Bobby Hackett.

Ted Buckner, der als Altsaxophonist des Jimmie Lunceford Orchesters bekannt wurde, ist am 12. April in Detroit einem Herzschlag erlegen. Er war 62 Jahre alt. Mit seinem um 2 Jahre jüngeren Bruder, dem Pianisten Milt Buckner, hatte er schon in jungen Jahren in Bands seiner Heimatstadt St. Louis, wo Ted Buckner am 14. Dezember 1913 geboren wurde, mitgespielt. International bekannt wurde der begabte Altsaxophonist dann als Solist des Lunceford Orchesters, dem Buckner von 1939 bis 1943 angehörte. Später lebte er vor allem in Detroit, von wo aus er noch einige

Tourneen unternahm, so kam er auch im letzten Jahr mit Sammy Price and his Harlem Beggars nach Europa.

Joe Bishop starb am 12. Mai im Alter von 68 Jahren in Houston, Texas. Er hat erstmals 1936 auf sich aufmerksam gemacht, als er gemeinsam mit Woody Herman aus der Isham Jones Band kam und Herman eine eigene Band aufstellte, die dann nicht zuletzt durch die Aktivität von Bishop als „Band that plays the blues" bekannt wurde. Bishop fühlte sich schon immer zum Flügelhorn hingezogen, das er auch in Hermans Band blies, ohne jedoch je solistisch hervortreten. Sein Hobby war das Arrangieren, und gemeinsam mit Herman schrieb Bishop, der auch Klavier spielte, Stücke wie „Blue prelude", „Blues upstairs and downstairs" und „Woodchopper's Ball", sorgte aber zudem für fast alle Orchesterbearbeitungen im Repertoire der Band.

Am 17. Mai starb Lars Gullin knapp 2 Wochen nach seinem 48. Geburtstag. Der aus Visby stammende Baritonsaxophonist gehörte zu den wichtigsten modernen Jazzmusikern Schwedens. 1948 kam Gullin nach Stockholm, schloß sich dort als Pianist und Altsaxophonist verschiedenen Bands an, begann 1949 Baritonsaxophon zu spielen, arbeitete ab 1951 bei Arne Domnerus, leitete danach eine eigene Gruppe, mit der er auch in Italien und Deutschland gastierte. Nicht zuletzt durch ihn erlebte der Jazz in Schweden in den 50er Jahren eine echte Blütezeit. Damals paarte sich Gullin auch mit vielen amerikanischen Jazzsolisten und machte mit ihnen Schallplattenaufnahmen, die jetzt auf den beiden Metronome-Alben „Dear Old Stockholm" und „Stockholm Sweetnin'" wiederveröffentlicht wurden. Ebenso sind auf Metronome unter dem Titel „Danny's Dream" Aufnahmen von Gullin aus den Jahren 1951—1954 wieder erhältlich. Auch auf neueren Platten konnte Gullin begeistern, so auf der 1973 aufgenommenen „Like Gras" und auf der 1974 produzierten „Bluesport", beide auf Odeon.

Zum 8. Mal verlieh eine Jury unter Vorsitz von Pierre Grandjean den **Großen Plattenpreis von Montreux**. In der Jazz-Kategorie wurde die RCA-Platte von Gil Evans und his Orchestra „There comes a time" ausgezeichnet, nominiert wurden zudem die Alben „Hannibal & The Sunrise Orchestra" auf MPS/BASF, Keith Jarrett „The Köln Concert" auf ECM, Niels Henning Orsted Pedersen „Jay-

walkin'" auf Steeplechase und McCoy Tyner „Trident" auf Milestone. Der erste Preis unter den Jazz-Wiederveröffentlichungen wurde der Platte John Coltrane-Eric Dolphy „Rare Live Performance 1962" auf Musidisc zugesprochen, zudem wurde die Blue Note Re-Issue Serie lobend erwähnt. Den Prix Diamant in der Kategorie Blues-Gospel-Soul sprach die Jury unter Vorsitz von Willy Leiser der Platte Sister Rosetta Tharpe-Marie Knight 1951—1956 auf MCA zu.

Zum 10. **Europäischen Hot Jazz Festival**, das vom 8.—10. Oktober in Frankfurt am Main durchgeführt wird, können sich noch interessierte Bands anmelden. Kontaktanschrift: Gesellschaft zur Förderung des New Orleans Jazz e. V., Taunusstr. 44, 6457 Maintal 2, Tel. 0 61 94 / 6 10 48.

Eine **Red Nichols Diskographie** will der amerikanische Jazzexperte und Plattensammler Stanley Hester zusammenstellen. Jazzfreunde, die Interesse an einer Mitarbeit haben, wenden sich an Stan Hester, Box 244, Milford, Michigan 48 042, USA.

The Jazz State of Indiana 1910—1940 ist der Titel eines Buches, das der Jazz-Fotograf und Plattensammler Duncan P. Gchiedt demnächst herausgeben wird. Es handelt von all den berühmten Musikern und Bands, die in Indiana Station machten. So enthält es u. a. ein Kapitel über Bix Beiderbecke und ausführliche Berichte über die Gennett Studios in Richmond, Indiana.

Milt Gabler hat sich entschlossen, alle Aufnahmen, die er ab Januar 1938 für sein Commodore Etikett machte, wiederzuveröffentlichen. In den letzten vier Jahren hat Gabler damit begonnen, die Bänder technisch auf den neuesten Stand zu bringen, so daß der Sound dieser Re-issues den Ansprüchen der Plattensammler genügt. In nächster Zeit sollen Alben mit Albert Ammons, Sidney Bechet, Eddie Condon, Roy Eldridge, Bud Freeman, Coleman Hawkins, Billie Holiday, Jelly Roll Morton, Pee Wee Russell, Jack Teagarden, Teddy Wilson, Lester Young u. a. erscheinen. Milt Gabler hat die Anschrift: 3 Kensington Oval, New Rochelle, New York 10805, USA.

Bestverkaufte Jazzplatten sind derzeit nach Angaben der amerikanischen Musikzeitschrift Billboard: 1. George Benson „Breezin'", 2. Weather Report „Black Market", 3. Brothers Johnson „Look out for No. 1", 4. Return To Forever „Romantic warrior", 5. Lonnie Listen Smith and the Cosmic Echoes

„Reflections of a golden dream“, 6. Chick Corea „The Leprechaun“, 7. Crusaders „Those Southern knights“, 8. John Handy „Hard work“, 9. Ramsey Lewis „Salongo“ und 10. Grover Washington Jr. „Feels so good“.

Classic Jazz ReCords, eine New Yorker Plattenfirma, die in den frühen 60er Jahren von sich reden machte, hat jetzt ihre Aktivitäten erneut aufgenommen. So legte Classic Jazz bereits Aufnahmen von Zoot Sims, Dick Wellstood, Jane Harvey, Bob Wilber, Bucky Pizzarelli, John Kirby und Stephane Grappelli vor. Classic Jazz Records hat die Kontaktanschrift: Irv Kratka, 43 West 61 Street, New York City 10023, Tel. 245—4861.

Norman Granz' Pablo Jazz Festival startete mit großem Erfolg im Masonic Temple Auditorium in San Francisco mit zwei ausverkauften Konzerten. Die Granz Vertragskünstler, unter ihnen Ella Fitzgerald, Joe Pass und die Count Basie Band, bestreiten auch die Festivals in Chicago, Cleveland, Pittsburg und Washington.

Ellington-Saga ist der Titel einer Konzertreihe, die Mercer Ellington in der Carnegie Hall mit finanzieller Unterstützung von George Wein durchführen will. Mercer Ellington verpflichtete zu diesem Unternehmen Cootie Williams, Dick Hyman, Quentin Jackson, Harold Ashby, Joe Newman, Budd Johnson, George Duvivier, Milt Hinton, Frank Wess, Vic Dickenson, Doc Cheatham, Jon Faddis u.a.

Die **New York Jazz Repertory Company** ging kürzlich mit einem Programm auf Tournee, das „The history and evolution of jazz“ heißt. Billy Taylor hatte dabei die musikalische Leitung der verschiedenen Formationen, in denen u. a. Eddie Bert, Budd Johnson, Virgil Jones, Jimmy Owens, Cecil Payne, Victor Paz, John Stubblefield, Norris Turney und Larry Ridley mitwirkten.

Dickie Bishop, der in den 50er Jahren mit Chris Barber spielte, ist jetzt neuer Banjospieler der Roy Pellett Jazzband, die in diesem Jahr wieder vom 10. August bis 4. September in der Dixieland Hall in Stuttgart auftreten wird.

James Booker, Bluessänger und Pianist, der beim Blueskonzert der Berliner Jazztage 1975 für einen Höhepunkt gesorgt hatte, wird vom 7.—25. Oktober eine Deutschlandtournee unternehmen. Kontaktanschrift: Norbert Hess, Stresemannstr. 74/1518, 1000 Berlin 61, Tel. 030/251 6214.

Warren Chiasson, der durch seine Mitwirkung im George Shearing Quintett bekannt wurde, leitet jetzt ein eigenes Trio. Der Vibraphonist stellte sich zusammen mit dem Gitarristen

Chuck Wayne und dem Bassisten Wilbur Little im „Gregory's“ in New York vor.

Herb Ellis hat zusammen mit dem Bassisten Ray Brown eine Platte bei einem Konzert in Seattle aufgenommen, die jetzt auf dem Concord-Etikett erschien.

Margie Evans, Screamin' Jay Hawkins, Sam Chatmon und Chuck „Pachuko Hop“ Higgins werden mit einer Bluesgruppe im Frühjahr 1977 nach Europa kommen. Kontaktanschrift: Norbert Hess, Stresemannstr. 74/1518, 1000 Berlin 61, Tel. 030/251 6214.

Stan Gete arbeitet derzeit wieder mit dem brasilianischen Gitarristen Joao Gilberto zusammen. Kürzlich traten beide im „Keystone Korner“ in San Francisco auf. Auch auf der neuen Columbia Platte von Stan Getz ist Gilberto dabei und sie heißt daher „The best of two worlds feat. Joao Gilberto“.

Benny Goodman, Horace Henderson, Benny Carter u. a. werden in diesem Jahr im Rahmen des Monterey Jazz Festivals, das vom 17.—19. September in Kalifornien stattfindet, einen Tribut an Fletcher Henderson zollen.

Earl Mines und die Sängerin Marva Josie wurden kürzlich ins Weiße Haus nach Washington verpflichtet, wo sie anlässlich eines State Dinner für den französischen Präsidenten Giscard d'Estaing musizierten.

Michael Jüllich, Schlagzeuger des Contact Trios, ist mit seiner Komposition „Xtabay“ für Tablas und Schlagzeug sowie für seine Interpretation des „Zyklus für einen Schlagzeuger“ von K. H. Stockhausen beim diesjährigen internationalen Gaudeamus-Wettbewerb für Interpretation zeitgenössischer Musik mit dem 3. Preis ausgezeichnet worden. Zudem bekam Jüllich zwei Preise der Folkwang-Hochschule in Essen. Das Contact Trio wird gegen Ende des Jahres eine Tournee unternehmen. Kontaktanschrift: Alois Kott, Von-der-Vogelweide-Str. 67, 43 Essen, Tel. 02 01 / 53 46 19.

Hans Kollers Free Sound & Super Brass, die von Koller erstmals im Oktober vergangenen Jahres zusammengestellte Formation mit 7 Trompetern und 5 Posaunisten, wird im September wieder erstehen. Das Orchester, dem u. a. Albert Mangelsdorff, Erich Kleinschuster, Kenny Wheeler, Conny Jackel, Günter Lenz und Janusz Stefanski angehören, wird am 16. September in Stuttgart-Untertürkheim, am 18. in Frankfurt-Höchst und am 24. September in Wien auftreten. Zudem sind noch Konzerte in Solothurn, Bregenz und Linz geplant. In Kürze soll bei MPS ein Album von Free Sound & Super Brass erscheinen.

Lookout Farm, die Gruppe des Saxophonisten Dave Liebman, kann im Juli noch für einige Gastspiele verpflichtet werden. Kontaktanschrift: Vera Brandes, Kölner Weg 42, 5000 Köln 40, Tel. 02 21 / 48 91 66.

Jimmy McPartland trat vor kurzem in George Weins neuem Storyville Club in New York auf. Den Trompeter begleiteten dabei u. a. der Klarinetrist Clarence Hutchenrider, der Pianist Dick Wellstood und der Schlagzeuger Tommy Benford. Auch Marian McPartland trat bei diesem Gastspiel in Erscheinung und löste zeitweilig Dick Wellstood am Klavier ab.

Phil Ranelin, New Jazz Posaunist aus Detroit, der zu der Künstlervereinigung Tribe gehört, hat jetzt unter dem Titel „Vibes from the Tribe“ wieder eine neue Platte vorgelegt. Sie ist zu beziehen über „Time Is Now“-Booking & Productions, 5524 Cass, No. 2, „Detroit, Michigan 48202, USA.“

Riot, die Gruppe mit Uli Beckerhoff, Christoph Spindel, Reiner Linke und Wolfgang Ekholt, trat im Juni bei einigen Gastspielen zusammen mit dem Gitarristen Stephan Diez auf, der früher bei der Chris Hinze Combination spielte. Im August wird Riot zusammen mit dem Pianisten Rainer Brüninghaus ein Konzert im historischen Museum in Frankfurt geben. Im Herbst wird Riot die erste Platte produzieren. Für September und Oktober kann Riot noch für einige Gastspiele verpflichtet werden. Kontaktanschrift: Uli Beckerhoff, Rheinstr. 10, 28 Bremen 1, Tel. 0421 / 59 1223.

Ronnie Scott hat für die nächsten Monate verschiedene Attraktionen für seinen Londoner Jazz Club gebucht. Es werden dort auftreten: Stan Getz, Horace Silver, Phineas Newborn, Dizzy Gillespie, Louis Hayes, Stan Kenton und Carmen McRae.

Buddy Rich ist jetzt wieder Vertragskünstler der RCA. Bei dieser Plattenfirma erschien auch bereits ein neues Album des Schlagzeugers unter dem Titel „Speak no evil“.

Tucan, die Gruppe, die aus Bob Bertles, Saxophone, Frank Wunsch, Piano, Dieter Peteret und Matthias Holtmann, an Baß und Schlagzeug, besteht, ist derzeit auf Tournee. Kontaktanschrift: Vera Brandes, Kölner Weg 42, 5000 Köln 40, Tel. 0221 / 48 91 66.

Terry Waldo, Ragtime-Pianist aus Columbus, Ohio, der sich 1975 auch in Deutschland vorstellte, arbeitet gerade an einem Buch mit dem Titel „This is Ragtime“. Es soll Ende des Jahres erscheinen. Waldo will 1977 wieder nach Europa kommen, und zwar gemeinsam mit der Sängerin Susan LaMarche.

VOM SPIEL ZUR IMPROVISATION

Gunter Hampel berichtet über seine Jazz-Arbeit mit Kindern

Hans Kumpf: „Was für Programme ‚Jazz mit Kindern‘ hast du schon gemacht?“

Gunter Hampel: „Ich mache seit fünf Jahren Programme mit Kindern. Das ist von Jeanne Lee und mir schon lange Zeit geplant gewesen. Es ist aber bei mir erst richtig zum Ausbruch gekommen, als während des ‚Bonner Sommers‘ Workshops durchgeführt und dazu Pädagogen und auch Künstler eingeladen wurden, ihre Arbeit mit Kindern zu erproben. Da kamen ungefähr 30 Pädagogen und Künstler zusammen, und dann wurden von Eltern Kinder gebracht, die irgendwie den Anschein hatten, daß sie auch musikalisch sind, oder auch schon musikalischen Unterricht bekamen, normalen klassischen Unterricht. Ich hatte eine Gruppe mit 15 Kindern, mit denen ich einen Kurs machte, den ich ‚Vom Spiel zur Improvisation‘ nannte. In Bonn waren sehr viele Pädagogen, und jeder machte etwas anderes. Die Kegel-Instrumente wurden da ausprobiert, wo Kinder angeleitet wurden, Instrumente zu bauen. Schließlich wurden mit diesen Instrumenten Versuche gemacht, um herauszubekommen, was man damit spielen kann. Aber dann blieb das meines Erachtens immer deshalb stecken, weil die Pädagogen nicht so recht wußten, was sie mit den Kindern im einzelnen anfangen sollten. Das Machen der Instrumente stand im Vordergrund, und danach passierte

nicht viel. Außerdem waren da noch andere Leute, die Musiktheater mit Kindern machten. Hierbei wurde recht autoritär ein Stück aufgeführt, bei dem die Kinder an bestimmten Stellen reden, sprechen, lachen, singen oder etwas ähnliches tun mußten. Zudem wurden auch Workshops gemacht, bei denen die Kinder modellierten, malten. Überhaupt alle kreativen Vorgänge wurden ausprobiert. Ich habe dort zehn Tage lang jeden Nachmittag zwei Stunden einen Improvisations-Kurs mit Kindern gemacht. Ich habe auf Elemente zurückgegriffen, die sich in meiner Arbeit mit der Band auch bei mir herauskristallisiert haben. Das heißt: diese Zwiesprache und auch der sprachliche Charakter, der in meiner Musik besonders hervorgehoben wird, wurde mit den Kindern ausprobiert. Ich habe die Kinder auf ihre eigene Welt, auf ihre eigene Umwelt, auf die Geräusche und Klänge und auch auf die Musiken, die sie den ganzen Tag hören, bewußt aufmerksam gemacht; wir haben gemeinsam darüber gesprochen und damit einen Kurs gemacht. Ich habe eben das Talent, daß ich aus dem Augenblick heraus komponieren, also improvisieren kann, und dort baute ich mit den Kindern während des Kurses quasi erst einen Kurs auf. Das war also der Anlaß, der mir praktische Arbeitsmöglichkeiten vorgab. Auf meine Weise gestaltete ich das aus. Ich spielte mit einem Ball, um mit den

Kindern dieses Wechselspiel, das in einem Team vor sich geht, auszuprobieren. Jedes Kind hatte aus dem Orffschen Instrumentarium entweder ein Xylophon oder andere Perkussionsinstrumente. Und dann schleppten die mir auch Instrumente an, die sie bereits hatten: Geigen, Violinen, Klarinetten. Einer spielte Flöte, er hatte schon vier Jahre Unterricht und war zehn Jahre alt; das war hervorragend. Ich hatte Kinder, die schon eine Ausbildung hatten und auch solche, die völlig unvorbereitet waren. In zehn Tagen bauten wir den Kurs von Stufe zu Stufe auf — aus Geräuschen, aus Rhythmen und aus Melodien. Ich spielte auch Klavier, und die Kinder spielten dann mit und machten etwas daraus, was ihnen und auch mir Spaß machte. Sie fanden es unheimlich gut, Musik zu machen, die über ihr normales Studium hinausgeht. Meist wird ja klassisch unterrichtet, und es liegt der Jugend doch recht fern, wenn heute noch Mozart, Händel und Czerny gespielt werden muß. Für die Kinder ist es sehr schwierig, in dieses Material so richtig ‚reinzugehen. Wir dagegen bauten aus den Klängen und Geräuschen, die uns umgeben, eine Musik auf, die dann auch tonal wurde — je nachdem, was die Kinder eben machen wollten. Das habe ich in Bonn bis jetzt drei Sommer lang gemacht.“

„Das war für das Ministerium für Familie und Gesundheit?“

„Die Initiative selbst ging vom Bonner Kulturamt aus. Aber drum herum waren diese ganzen Sekten beteiligt, die es in Bonn gibt und die an diesen Sachen arbeiten. Im Laufe dieses Kurses führte ich dieses Wechselspiel, diesen Dialog-Charakter, dieses Teamspiel, was in meiner Musik ist, natürlich auf einer sehr geringeren Bewußtseinsstufe auch mit den Kindern durch. Ich war selbst überrascht, welch großen Erfolg das hatte. Die Kinder kamen an den ersten Tagen noch vollgepfropft mit all der Erziehung, all dem Anstand und all dem, was sie überhaupt so mit sich herumtragen; und aus stillen Kindern, die sich bescheiden im Hintergrund gehalten hatten, wurden im Lauf der Zeit richtig forsche Wesen, weil sie etwas machen mußten, weil ich sie aufforderte, etwas zu improvisieren. Zuerst verstanden sie überhaupt nicht, was das war, weil sie in ihrem ganzen Leben noch nicht gewohnt waren, zu improvisieren. Als am vierten oder fünften Tag Rundfunk und Fernsehen zu uns kamen, fragten die Redakteure die Kinder, was sie denn in dem Kurs so lernen, und da antwortete ein Achtjähriger: ‚Oh, ich hab‘ improvisieren gelernt!‘ Da lachten natürlich alle, weil sie das nicht glaubten, und sie fragten weiter, was denn Improvisieren bedeute. Darauf sagte der Junge: ‚Och, das mach‘ ich euch mal vor!‘ Er stellte sich an ein Xylophon und spielte so richtig frei drauflos. Mit dem bißchen Technik, die ich ihnen beibringen konnte, agierten sie schon miteinander. Die Mädchen tanzten auch. Wir machten einen Kreis, die Mädchen stellten sich in die Mitte und tanzten. Wir leiteten die Bewegungen in Musik um und umgekehrt. Wir machten Pantomime, die dann musikalisch gestaltet wurde.“

„Die Kinder waren etwa acht bis zehn Jahre alt?“

„Ich arbeitete damals und auch jetzt mit Kindern zwischen sechs und dreizehn Jahren. Es hat sich herausgestellt, daß die Teenager, die also älter als dreizehn Jahre sind und schon sexuell reif werden, richtig gelangweilt und sehr schwach dafür zu interessieren sind, wenn sie nicht schon vorher mit dieser Sache in Berührung gekommen sind. Übrigens macht Jeanne Lee auch Kurse in Amerika, die noch mehr vom Tanz ausgehen. Die Menschen, die dort in New York rhythmischer begabt sind als hier, fassen dieses Wechselspiel weitaus vielschichtiger auf. Auch im New Yorker Guggenheim-Museum machten wir solche Workshops. Ebenfalls in Österreich. Hier in Deutschland sind die Leute nicht so intensiv dabei. Jetzt hat sich fest herauskristallisiert, daß ich mit

Kindern zwischen sechs und dreizehn Jahren in einer Gruppe von 10 bis 15 Personen arbeite. Es haben mich schon Verlage gebeten, diesen Kurs doch aufzuschreiben, aber ich will nicht, daß etwas Starres daraus wird. Solange ich das mache und es in meiner Hand liegt, ist es noch offen und beweglich, und ich kann mich auf die Kinder jedesmal einstellen. Ich arbeite nicht nach einem festen Programm, sondern habe bestimmte Elemente, die ich den Kindern immer wieder aufzeige. Um das darüber hinaus zu erklären, müßte man schon einmal so einen Kurs miterleben.“

„Ich habe als Lehrer schon ähnliche Sachen gemacht. Mich würde zunächst einmal interessieren, von welcher Schicht die Kinder kommen. Ist das Mittelschicht oder Oberschicht?“

„Aus allen Schichten. In Bonn, wo ich noch Kurse abhalte, kommen jedesmal andere Kinder.“

„Auch Arbeiterkinder?“

„Ja, alles. Ich will mal der Reihe nach vorgehen. Ich machte so einen Kurs in Hamburg, in Köln. In Göttingen führte ich einen dreitägigen Kurs mit Pädagogen der Pädagogischen Hochschule durch, d13 mich als Gastdozenten eingeladen hatten. Ich mache zur Zeit bestimmte Kontaktprogramme, d. h.: ich versuche ein Kulturamt zu finden, das in der Lage ist, uns zu bezahlen und uns — sagen wir mal — sieben bis zehn Tage in einer Stadt zu engagieren. Das muß natürlich dann vom Kulturamt getragen werden; und dann mache ich Programme, die über solch einen Kinderkurs hinausgehen: Kontaktkonzerte auf Marktplätzen, Fußgängerzonen, öffentlichen Plätzen und Parks, Mensen der Universitäten, in Schulen etc. Ich mache während dieser sieben Tage jeden Nachmittag einen Kinderkurs und nach Möglichkeit abends einen Improvisationskurs mit Amateurmusikern, die auch aus allen Schichten kommen. Ich bin daran interessiert, daß auch diese Musik, die ja durch unser Konzertleben oft nur Menschen zugänglich ist, die studieren, auch in Kreise hineingetragen wird, d1e bisher durch die Medien nicht davon berührt wurden. In Deutschland und überall auf der Welt ist es das Schreckliche, daß diese verschiedenen Musiken nur in bestimmte Gruppen hineinkommen.“

„Ich habe schon Entsprechendes mit meinen Schülern durchprobiert und festgestellt, daß man sie nicht abstrakte Musik machen, sie nicht einfach improvisieren lassen kann, sondern daß man sie assoziative Sachen wie ein Gewitter ausführen lassen muß, wobei man sie eben nicht direkt

Musikalisches, sondern Geräusche, die bei einem Gewitter vorkommen, nachmachen läßt. Kann man das nun auch irgendwie anders erreichen? Kann man mit Schülern vielleicht Modelle einüben? Und wie können Aggressionen abgebaut werden?“

„Das sind viele Fragen auf einmal. Das mit den Aggressionen ist richtig. Wenn der Kurs anfängt, die Kinder hinkommen, ich sie erst mal an die Instrumente lasse, dann sind die Felle und die Stöcke schnell kaputtgeschlagen. Die Aggressionen sind erst mal da — mich wundert das auch. Aber wenn man darüber nachdenkt und sieht, in welchem Maße die Kinder schon in ihrem Erziehungsprogramm unter einem Streß stehen, dann versteht man, daß angestaute Aggressionen abgebaut werden müssen. Wenn ich nun in Erscheinung trete und aktiv werde, indem ich spiele, dann waren die Kinder, die ja, genau wie Musiker, spirituelle Medien sind, wunderbarerweise in der Lage, ebenfalls zu agieren, indem sie auf das reagierten, was ich mache. Ich übe keine Modelle ein, sondern spiele — so wie in meiner Band — bestimmte Sachen zu, die dann auch wieder zu mir zurückkommen. Ehe das soweit ist, vergehen vier, fünf, sechs Tage voll konzentrierter Arbeit. Es geht dabei um das Ziel, die Kinder spüren zu lassen, daß sie es sind, die da Musik machen, und daß das, was sie als Inhalt hineinlegen, letzten Endes das ist, was sie in dem Moment wissen, in dem sie da vor mir stehen, vom Spiel bis zur Improvisation. Ich arbeite nicht mit abstrakten Bildern, sondern erlebe mit den Kindern erst einmal überhaupt die ganze Klangwelt, in der sie sich befinden. Da sind Gewitter natürlich auch mit drin. Aber ich sage jetzt nicht: ‚Wir machen ein Gewitter‘, sondern ich lasse die Kinder selbst erfahren, in welcher Klangwelt sie leben. Ich frage sie also erst einmal: ‚Wenn ihr morgens aufwacht, was ist das erste, das ihr hört oder erlebt?‘ Die Kinder kommen ganz allein drauf, z. B. aufs Gähnen oder so. Also sage ich: ‚So, jetzt gähnen wir einmal!‘ Sie sind dadurch schockiert, halten sich die Hand vor den Mund und wollen es nicht tun; dabei werden sie sich bewußt, was sie den ganzen Tag so machen. Das ist eine lebenspraktische Art von Meditation für den Musiker: üben und denken. Dadurch, daß ich dabei bin, wird das ganze schon zu einer Musik. Die Kinder erleben so auf ganz natürliche Weise, daß all das, was wir bringen, mit unserem natürlichen Menschsein etwas zu tun hat. Denn Musik ist für mich und meine Band kein abstrakter Begriff; wir brauchen keine Notenbilder, Schraffu-



Jazz mit Kindern: GUNTER HAMPEL

ren, Kreise und Bögen, wie das oft irrtümlich über uns geschrieben wird. Ich ziehe nur die Dinge aus den Menschen heraus, die sowieso schon da sind. Manchmal wissen meine Kollegen und die Kinder gar nicht, daß das schon da ist, daß ich das nur in ihnen erwecke. So gehen wir dann einen ganzen Tag durch. Dann stehen die Kinder auf und putzen sich die Zähne und gurgeln und dann klappert das Eßgeschirr — alle diese Sachen übernehme ich und mache daraus Musik. Das kann man nur wirklich begreifen, wenn man miterlebt hat, wie das passiert. Als Lehrer kann man sich doch vorstellen, daß die Kinder unheimlich eifrig dabei sind. Ich frage sie auch, was sie noch alles wissen. Dann sind sie ganz eifrig: der eine hat dieses Geräusch gehört, der andere hat jene

Musik gehört. Dann setzen wir das auf den Instrumenten um. Da kann man also nachmachen, wie der Milchhändler mit einem Pferdefuhrwerk morgens die Milch bringt. Aus dem Pferdegetrappel kommt ein bestimmter Rhythmus zustande. Wir machen dann einen Kreis, und dann laufen wir um den Kreis herum und übertragen die Laufbewegung auf die Rhythmusinstrumente. So ist die Musik ja geboren worden, daß nämlich aus dem Laufen heraus der Rhythmus auf der Trommel entstanden ist. All die Geräusche wurden übertragen, bis Musik und Rhythmus sich entwickelt haben. Diese musikgeschichtliche Entwicklung vollziehe ich mit den Kindern ganz selbstverständlich nach. So wie ich auch meine Musik aufbaue, wieder angefangen habe, mich an die

Urelemente zu entsinnen. Das geht bei uns in Europa so weit zurück, wie das unsere Technologie noch gar nicht erfaßt hat. Wir haben ja auch Ahnungen und bestimmte Kenntnisse, die in der spirituellen Welt zu Hause sind. Sie werden frei, wenn ich mit den Kindern arbeite. Dann kommen ganz von allein Modelle zustande, die die Kinder aber auch selbst entwickeln. Ich leite sie lediglich an, bringe sie manchmal aber auch bewußt dorthin, damit sie diese Stufen alle erreichen, bis wir so richtig zu einem Team zusammenkommen. Das ist rhythmisch recht einfach zu bewerkstelligen — viel einfacher, als wenn man mit den Kindern Melodien einübt oder einpaukt, denn diese melodische Welt ist eine schwierige Umgangswelt; meine Erfindung der gleitenden freitonalen

Intervallharmonik, die von spirituellen Momenten und Gefühlsmomenten der Improvisatoren im Augenblick des Musismachens gestaltet wird, bedarf einer allumfassenden Ausbildung des Musikers. Das muß man erst einmal viele Jahre lang lernen, ehe das richtig funktioniert. Ich gehe also vom Rhythmischen aus. Dann baue ich melodische Teile ein, die die Kinder aufgreifen und auch ergänzen. Jedenfalls, zum Schluß sieht das so aus, daß es genau wie mit meiner Band ist: wir haben Erfahrungsbereiche gesammelt und spielen sie. Und die Kinder erleben jedesmal, daß sie es selbst sind, die das überhaupt machen. Das ist beim Improvisieren das Wichtige: die Menschen sollen merken, daß es von ihrem Talent, von ihrem Spieltrieb, von ihrem kreativen Vorgang abhängt, was da passiert. Ich habe eben einen Kurs in diesem Sinne entwickelt, der den Kindern all das Wachstum vom einfachen Erkennen des jeweils Gegebenen bis zum Gestalten aufzeigt. Auch Pantomime mache ich mit den Kindern; das fällt in den Bereich des Musiktheaters, des Tanzes, ist aber von der Musik nicht zu trennen. Ich nehme das auf Band auf, und manchmal kommen da Stellen raus, die könnten Stockhausen oder Boulez nicht aufschreiben. Aber diese Arbeit mit den Kindern ist nur ein Teil meiner gesamten Tätigkeit. Dazu gehört nämlich auch, daß ich in Städte und in Schulen gehe, dort ein Programm mache und den Menschen die Musik zurückgebe, die ihnen gehört. Die Musik kann sich nicht auf den Konzertsaal beschränken, weil sie mit den Menschen allgemein verbunden ist."

„Wie vollzieht sich diese Tätigkeit in der Praxis?"

„Bevor wir auf dem Festival in Moers spielten, führten wir dort sieben Tage lang mein sogenanntes Kontaktprogramm durch. Das ist meine Erfindung, mit unserer Band ein Programm zu machen, den ganzen Tag über in einer Stadt zu spielen. Da geben wir z. B. morgens in einer Schule, sei es ein Gymnasium, eine Realschule oder eine Volksschule, ein Konzert mit einem kleinen Einführungsvortrag, auf den die Kulturämter und die Schulen immer Wert legen, obwohl wir Musiker das nicht besonders schätzen. Ich mache es aber und führe die Zuhörer auch an den Charakter unserer Musik heran. Dann sind die Leute eigentlich sehr schnell dabei, wenn wir das spielen, was wir auch in Konzerten bringen. Wir suchen da also nicht nach irgendeiner Kompromißlösung in der Musik, sondern wir führen die Leute an die Musik heran. Ich baue unsere Musik so auf, daß jede Alters-

gruppe, jeder bestimmte Kreis, der uns hört, auch einsteigen kann. Das Spektrum ist so vielschichtig bei uns, daß wir tatsächlich schon morgens in einem Gymnasium spielten. Das gab es zuvor noch nicht, und es gab Schüler, die von Musik überhaupt keinen blassen Schimmer hatten. Wir haben also strong gespielt, weil die das brauchten."

„Und weiter?"

„Mittags spielten wir dann auf dem Marktplatz, boten ein Konzert, das von viel Bewegung ausging. Wir standen nicht nur auf einer Stelle, sondern wir schufen auch Bewegungen unter dem Publikum. Da trafen wir die interessantesten Zuhörer, die wir je hatten. Alte und junge Leute standen vor uns und hörten uns besonders intensiv zu, weil sie sich ja in Tuchfühlung mit uns befanden und nicht zehn Meter weit weg saßen; sie warteten immer auf den nächsten Ton, den wir spielten und sagten: 'Warum hören wir so etwas nicht öfter?' Dann erklärten wir ihnen, daß die kommerzielle Industrie diese Musik nicht so verbreitet, weil sie damit nicht genug Geld zu verdienen glaubt. Wir betreiben eine bestimmte Aufklärung für die Menschen, wir lassen sie darüber nachdenken, was sie überhaupt durch die Medien bekommen."

„Wie ging das Tagesprogramm dann weiter?"

„Nachmittags machten wir ein Konzert in einer Fabrik. Der Fabrikbesitzer hat seine Arbeiter eingeladen, und wir stellten uns auf die Leute ein, die noch nie zuvor Jazz oder so etwas gehört hatten. Wir unterhielten uns mit ihnen, einer sagte: 'Wir hören immer nur Heino oder James Last im Rundfunk oder Fernsehen; das ist das einzige, was wir kennen. Jetzt kommt ihr hierher und spielt so eine unglaubliche Musik. Wir brauchen erst mal Zeit.' Ich spielte den 'Waltz For 11 Universes In A Corridor' erst mal allein auf dem Klavier, damit sie die Melodie hörten. Dann führten die anderen ihre Stimme ein. Wir improvisierten kollektiv, und sie verstanden alles. Wir gingen von der technischen Seite aus, denn die in so einer Fabrik arbeiten, wissen, was Technik ist, und so haben wir sie an unser Gefühl und andere Dinge herangeführt. Wir spielten dort zwei Stunden länger als geplant. Sie gaben uns zu essen und zu trinken, drückten uns Geld in die Hand und sagten, wir sollten uns zu Hause was Ordentliches zu essen kaufen — wir sähen alle so dünn aus. Sie haben gemerkt, daß wir eine Musik machen, von der man eigentlich nicht viel Geld erwarten kann."

„Und was war abends geboten?"

„Da wurden wir vom Kulturamt in das Altersheim geschickt. Eine Gruppe von zwanzig ganz alten Frauen und Männern bildete unser Publikum, worauf ich mit meinen Kollegen mehr das Gefühl betonte. Vor den Arbeitern nachmittags war also mehr die Technik im Vordergrund, hier nun das Gefühl. Wir spielten gefühlvoll, der Schlagzeuger z. B. mit Besen und nicht mit Stöcken, um die alten Leute nicht zu erschrecken, wir anderen mit Vibraphon, Flöten und Klarinetten. Wir hatten dabei aber die gleiche Freude, musizierten mit der gleichen Energie, obwohl wir uns gänzlich auf die Leute eingestellt hatten. Sie waren so dankbar, daß wir eine Zugabe nach der anderen geben mußten. Sie sagten, wir sollten bald wiederkommen und waren richtig glücklich. Bei den alten Menschen kommt es eben nicht so sehr darauf an, daß man kräftig reinhaut, sondern daß man ihnen etwas von der Welt erzählt, wie sie auch existiert. Das Spektrum dieser Kontaktkonzerte ist für mich genauso wichtig geworden wie die Kinderkurse, weil wir für uns Erfahrungen sammeln, wie Menschen überhaupt zu Musik stehen. Denn wenn wir in Konzerten spielen, kommen doch meistens Leute, die uns schon einmal gehört haben, die schon mehr 'in' sind, die von der Jazzmusik vorher schon etwas wußten und die dann auch mit anderer Musik etwas anfangen können".

„Gab es in Moers noch weitere Kurse?"

„Jeden Abend gab es einen Kurs für Amateurmusiker. Der war beim ersten Mal gleich mit vierzig Leuten voll besucht; für eine so kleine Stadt wie Moers ist das außerordentlich. Die Jungs brachten ihre Mädchen mit, und wir musizierten jeden Abend gemeinsam mit vierzig bis fünfzig Leuten. Sie brachten elektrische Gitarren, elektrische Bässe, zwei Schlagzeuge, Saxophone, Klarinetten und Flöten mit, und wir hatten das ganze Orffsche Instrumentarium, ein richtiges Free Jazz Orchester. Das ist dermaßen losgegangen, daß sich die Kursteilnehmer, als ich wegging, organisiert und zu einer Gruppe formiert haben. Sie bekamen vom Kulturamt auch einen Raum und Geld für neue Instrumente. Ich habe da also etwas ins Leben gerufen, das jetzt selbständig weiterläuft. Die 14- bis 19jährige Altersgruppe hat eine Möglichkeit gefunden, sich auszudrücken, sich untereinander zu beschäftigen — eben durch die Musik. Sie haben sich zusammengefunden zu einem Ausdruck, der ihnen ohne diese Musik nicht möglich gewesen wäre."

Hans Kumpf

KENNEN SIE DIE?

Antiphon formierte sich an der PH Ludwigsburg und spielt sowohl lyrischen als auch aggressiven Free Jazz. Die Mitglieder dieses Trios sind Raimund Würtz, Sopran-, Tenorsaxophon und Flöte, Klaus Schnur, Gitarre, und Herbert Lang, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift ist Raimund Würtz, Eglosheimer Straße 20, 7141 Ludwigsburg-Pflugfelden.

Bakmak ist eine Berliner Jazzrockformation, die aus Frank Lüdeke, Saxophon, Reinhold Heil, Klavier und Synthesizer, Christian Lüdeke, Gitarre, Eckhard Lüdeke, Baß, und Peter Dörnenburg, Schlagzeug, besteht. Bakmak hat im April ihre erste Langspielplatte aufgenommen, die ausschließlich Eigenkompositionen enthält und im Herbst erscheinen wird. Die Kontaktanschrift ist Christian Lüdeke, Ringstraße 95, 1000 Berlin 45, Telefon 0 30 / 8 33 75 54.

Cumulus, eine Musik-Formation aus Hannover, besteht in ihrer jetzigen Besetzung seit etwa einem Jahr. Da die einzelnen Instrumentalisten aus unterschiedlichen Musikrichtungen kommen, nämlich von der südamerikanischen Musik, der Klassik und dem Jazz, hat die Musik von Cumulus ein weites Spektrum und einen abwechslungsreichen Ablauf. Die Mitglieder von Cumulus sind Peter Thiemann, Gitarre, Jörn Didjurgis, Harmonika, Jürgen Keller, Elektro-Gitarre, Manfred Kamp, Elektro-Piano, und Karl-Heinz Frommeyer, Baß. Die Kontaktanschrift von Cumulus ist Neue Musik Hannover e. V., Große Düwelstraße 49, 3000 Hannover, Telefon 0511/81 7663.

Doppeldecker nennt sich ein Gitarrenduo aus Hannover, zu dem sich im Juni 1973 die beiden Studenten Bernd Töberg und Fritz Hamburg zusammenschlossen. Die Musik dieses Duos ist äußerst vielschichtig: Blues, Swing, Balladen, Folk & Funk, Elemente des Hardbop und Einflüsse von Coltrane werden verarbeitet. Als besonders günstig erwies sich diese Gruppierung zur Realisierung lyrischer Ausdrucksweisen auf musikalischer Ebene. Die Kontaktanschrift ist Neue Musik Hannover e. V., Große Düwelstraße 49, 3000 Hannover, Telefon 05 11 / 81 76 63.

Emotion, eine Modern-Jazz-Formation, in der schon seit mehreren Jahren Musiker aus dem Sauerland zusammenspielen, verarbeitet in ihrer Musik Elemente des Jazz der letzten 25 Jahre und vereinigt diese zu einem sehr persönlichen Sound. Die jetzige Besetzung von Emotion ist Philipp von Seil, Altsaxophon und Flöte, Wolfgang Schmidtke, Tenor- und Sopransaxophon, Christian Koppen, Klavier, Dieter Kannengießer, Gitarre, Harald Eller, Baß, Achim Gowin, Schlagzeug, und Dietmar Koch, Percussion. Die Kontaktanschrift ist Wolfgang Schmidtke, Lindenstraße 12, 5883 Kierspe.

Export formierte sich Anfang des Jahres in München und versucht, Jazz auf Latin-Basis auch in kleiner Besetzung zu spielen. So liegt der Schwerpunkt des Repertoires neben Modern Jazz hauptsächlich auf Samba, Bossa Nova und Salsa. Das Quartett besteht aus Hannes Beckmann, Geige, Alex Bernauer, Klavier, Rudi Schröder, Baß, und Edir dos Santos, Schlagzeug. Export hat die Kontaktanschrift Johannes Beckmann, Landwehrstraße 58, 8000 München 2, Telefon 0 89 / 53 53 04.

Fasten Belts heißt eine Schweizer Jazz-Rock-Formation, die sich Anfang des Jahres 1975 am Basler Jazz-Workshop gebildet hat. Das Quintett verwendet größtenteils Eigenkompositionen, in denen Einflüsse des Jazz mit komplizierter Rockrhythmik und — durch die Einbeziehung eines Percussionisten — mit südamerikanischer Rhythmik verbunden werden. Mitglieder des Quintetts sind der Gitarrist Thomas Moeckel, der Pianist Alain Veitin, der Bassist Ramiro Fonti, der Schlagzeuger Martin Andre und der Percussionist Manfred Polzin. Die Kontaktanschrift von Fasten Belts ist Martin Andre, Frobenstraße 2, CH-4000 Basel, Telefon 22 74 87.

Die **Funny Old House Jazzband** ist eine neue Dixieland-Band auf der Hannover-schen Jazzszene. Ihr Debüt hatte diese Gruppe auf der Hannover-Messe, wo ein Live-Auftritt vom NDR mitgeschnitten wurde. Die erste Platte ist auch schon in Vorbereitung und soll im Herbst erscheinen. Die Funny Old House Jazzband hat die Kontaktanschrift Wolfgang Zeggert, Alte Herrenhäuser Straße 41, 3000 Hannover 21, Telefon 05 11 / 79 32 55.

Alfred Harth, Tenorsaxophonist, Klarinet-tist, Baßklarinetist und Trompeter, hat zwei neue Duos gegründet; einmal spielt er unter dem Namen Medial Move zusammen mit dem Schlagzeuger Uwe Schmidt; und zum anderen mit dem Pianisten Heiner Goebbels vorwiegend Hanns Eisler Kompositionen. Die Kontaktanschrift beider Duos ist Alfred Harth, Freiligrathstraße 36, 6000 Frankfurt/Main.

Köhlers Ohrwurm bildete sich im Mai 1974 in Hannover und besteht aus Herwig Rutt, Klavier, Andreas Eggerling, Gitarre, Cello, Rudi Rutt, Baß, Klarinette, und Rüdiger Klose, Schlagzeug, Percussion. Die Musik dieses Quartetts bewegt sich zwischen Free Jazz, Rock und Blues. Köhlers Ohrwurm hat die Kontaktanschrift Neue Musik Hannover e. V., Große Düwelstraße 49, 3000 Hannover, Telefon 05 11 / 81 7663.

Kollektiv II entwickelte aus den persönlichen musikalischen Einflüssen der einzelnen Musiker und den mehrjährigen gemeinsamen Erfahrungen eine eigene kreative Musik, die eine Mischung aus Rock, Jazz und Free Music darstellt. Das Quartett spielte bisher auf Festivals und in zahlreichen Clubs der BRD und des angrenzenden Auslands. Kollektiv II besteht aus Klaus Dapper, Flöte, Saxophon, Jochen Schrupf, Sitarre, Buddy Wenker, Baß, und Waldemar Karpenkiel, Schlagzeug, Percussion. Die Kontaktanschrift ist Klaus Dapper, Nahestraße 51, 4100 Duisburg 1, Telefon 0203/331332.

Noctett ist eine Big Band aus dem Ruhrgebiet, die versucht, die Klischees solch großer Jazzformationen zu überwinden, ohne dabei jedoch die typischen Eigenheiten einer Big Band zu verneinen. Die Musik entwickelt sich teilweise aus freien Improvisationen, daneben werden aber auch exakte Arrangements verwendet. Noctett spielt in der Besetzung U. Fild, T. Dörr, H. Schulz, Saxophon, Flöte, Klarinette, B. Krämer, T. Oppelders, Trompete, P. Herborn, Posaune, Gitarre, T. Hufschmidt, Klavier, M. Engelen, Baß, und A. Berendonk, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift ist P. Herborn, Adolfstraße 2, 4300 Essen 1, Telefon 0201 / 77 49 61.

Orexis versteht den Jazz als einen Schmelztiegel, in dem Altes und Neues aus Mainstream und E-Musik, aus süd-amerikanischer, spanischer und orientalischer Musik enthalten ist. Ihr Spektrum reicht somit von Trommelorgien bis zu meditativer Sitarmusik, auf Free-Musik oder Acoustic-Rock folgt eine sanfte Ballade oder eine Samba mit deutlichen Bezügen zu Gitarristen wie Charlie Byrd und Baden Powell. Die einzelnen Stücke sind komponiert oder frei improvisiert. Die vier Gruppenmitglieder — Georg Lawall, Konzertgitarre, 12-string-Gitarre, Sitar und Percussion. Roland Früh, Klarinette, Baßklarinetten und Sopransaxophon, Gert Kilian, Percussion und Gesang, und Erik Erker — haben als gemeinsames Fundament eine klassisch-historische Ausbildung mit Erfahrungen in der Neuen Musik und Jazzpraxis. Die erste Langspielplatte ist in Vorbereitung. Orexis hat die Kontaktanschrift Gert Kilian, Zeppelinstraße 7, 7312 Kirchheim/Teck.

PH-Jazz Crew nennt sich eine Formation von Ludwigsburger PH-Studenten, die sich im modernen Jazz-Metier betätigt. Leiter und Pianist des Ensembles ist Helmut Link, der auch die meisten Arrangements beisteuert. Die weiteren Musiker der PH-Jazz Crew sind Raimund Würtz, Sopran-, Tenorsaxophon und Flöte, Fidi Gänger, Tenorsaxophon, Anton Julien, Trompete und Flügelhorn,* Werner Acker, Gitarre, Lothar Sieb, Baß, und Karlheinz Link, Schlagzeug. Der Klarinetist Hans Kumpf ist manchmal als Gastsolist mit der PH-Jazz Crew zu hören. Die Kontaktanschrift ist Helmut Link, Hoppenstraße 31, 7105 Leingarten, Telefon 0 71 31 / 40 13 40.

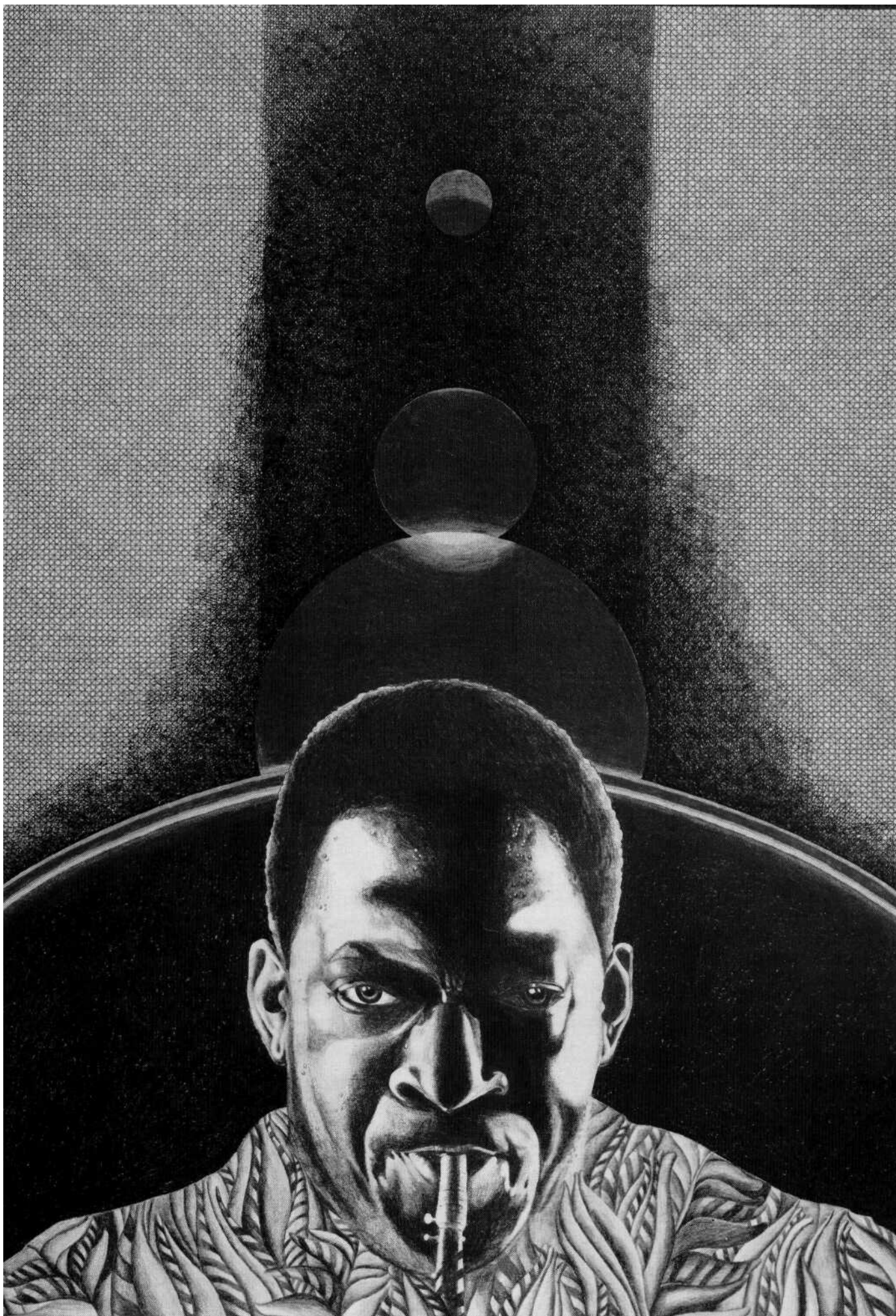
Sinto wurde 1975 von dem Jazz-Geiger Hannes Beckmann gegründet. Den musikalischen Schwerpunkt fand diese Formation im Latin-Jazz, sie bezieht aber auch afro-cubanische und stark brasilianische Elemente mit ein. Die Musik von Sinto basiert auf ständig wiederkehrenden Harmonio-Schemata, über die spanisch gesungen und in Jazz-Manier improvisiert wird. Die Mitglieder dieser Gruppe sind Jimmy Polivka, Trompete, Bobby Stern, Tenor- und Sopransaxophon, Hannes Beckmann, Elektro-Geige, Arrangements, Roy Louis Gitarre, Ralph Fischer, Baß, Gesang. Guillermo Marcena, Schlagzeug, Gesang, Pery Santos, Percussion, Gesang, und Charlie Campbell, Congas, Timbales. Die Kontaktanschrift von Sinto ist Johannes Beckmann, Landwehrstraße 58, 8000 München 2, Telefon 0 89 / 53 53 04.

Voiture ist ein Quintett aus dem Raum Iserlohn, dessen Stilrichtung vorwiegend den Bereich Rock-Jazz umfaßt, das aber auch Elemente des Bebop und Free Jazz mit einbezieht. Die verwendeten Stücke sind hauptsächlich Eigenkompositionen. Die Besetzung von Voiture ist Günter Schulz, Trompete, Klaus Middendorf, Tenor-, Sopransaxophon und Klarinette, Thomas Hesse, Elektro-Gitarre, Reinhard Kroll, Elektro-Baß, und Michael Peters, Schlagzeug und Percussion. Voiture hat die Kontaktanschrift Wilm Tiede, Zur Rölle 30a, 5990 Altena 8, Telefon 0 23 52 / 71216.

JAZZ E 1315 EX RADIUM

Nr. 8/XXV August 1976
DM 3,- sfr. 3,50 öS 21,-





JOHN COLTRANE

Illustration: Herbert Joos

Jazz -autonome Kunst oder Überbau-Phänomen?

von Helmut M. Artus

I Seitdem im Gefolge der weltweiten Studentenrevolte die lange verdrängten Texte hegelianischer und marxistischer Soziologen, und Philosophen wieder Ansehen und Einfluß gewonnen, hat sich auch die Betrachtungsweise von Kunst gewandelt. Der gesellschaftstheoretische Zugriff machte selbst vor dem Jazz nicht halt, wenn sich auch dessen Theoretiker recht schwer taten, das (für sie) neue Gedankengut zu rezipieren, zu verarbeiten und sich kritisch damit auseinanderzusetzen. Bezeichnenderweise taucht das gesellschaftskritische Vokabular zwar als modisches Aperçu in einer ganzen Fülle feuilletonistischer Betrachtungen auf, während eine sachliche Diskussion des anspruchsvollen, so ganz und gar nicht griffigen Buchs „Free Jazz — Elack Power“ von Carles/Comolli bisher nicht stattgefunden hat, obwohl es seit über zwei Jahren auf dem deutschen Markt ist. So ist es durchaus ein Verdienst von Wilhelm E. Liefland, noch einmal nachdrücklich auf dieses Buch hingewiesen zu haben, das — bei aller Einseitigkeit — einer ernsthaften Auseinandersetzung wert ist, und noch einmal die Frage nach dem historischen Charakter von Jazz und den Determinanten seiner Entwicklung aufgeworfen zu haben — wenn auch leider nur in oberflächlich-polemischer Weise¹. Die deutlichen Schwächen seiner Arbeit sollten jedoch nicht zum bequemen Vorwand genommen werden, sich in denkbar vordergründigster Weise jener Fragen zu entledigen, die er angerissen hat und die zu den wichtigsten jeder theoretischen Beschäftigung mit dem Jazz gehören, oder — noch schlimmer — Lieflands Arbeit (und damit die implizierten Probleme) einfach totzuschweigen. In diesem Sinne verstehe ich die vorlie-

gende Arbeit nicht als einmalige Replik auf seinen Aufsatz, sondern als Versuch, eine sachliche Diskussion in Gang zu bringen, die weit über Lieflands Beitrag hinausgehen muß, wenn sie fruchtbar sein soll. Ich kann nur hoffen, daß weitere Stellungnahmen folgen werden.

2

Die entscheidende Frage, die hinter allem steht, ist die nach den Bedingungen für ein angemessenes Verständnis des Jazz und seiner Geschichte: Läßt sich Jazz als bloß ästhetisches Phänomen begreifen und entsprechend aus innermusikalischen Kategorien und Gesetzmäßigkeiten erklären — oder ist er ein Überbau-Phänomen im marxistischen Sinne, dessen Entstehung, Geschichte und Praxis folglich keine Eigenständigkeit und Autonomie beanspruchen können, sondern notwendigerweise aus dem sozio-ökonomischen und historischen Kontext zu begreifen und zu erklären sind?

Solange freilich die Frage in dieser globalen, undifferenzierten Weise gestellt ist, können wir keine vernünftige Entscheidung zur einen oder anderen Seite hin oder eine sachlich gerechtfertigte Synthese beider Möglichkeiten erwarten. Zuvor muß klar gesagt werden, was wir überhaupt erklären wollen. Genau an dieser Unklarheit von Fragestellung und Begriffen kranken aber praktisch alle Arbeiten, die außermusikalische Deutungsfaktoren einbeziehen.

Der Begriff „Jazz“, mal enger, mal weiter gefaßt, umgreift je nach Zusammenhang <u>außer der Musik selbst

auch noch einen oder mehrere der folgenden Faktoren:

(a) die Intentionen der Musiker bzw. bestimmte politisch-musikalische Ideologien;

b) die Produktions-, Aufführungs- und Verbreitungsbedingungen (also den gesamten Verwertungskomplex);

(c) Funktionen und Bedeutung des Jazz.

(Kombinationen mehrerer Faktoren sind möglich. Andere, unbedeutendere können hinzutreten.)

So wenig diese Faktoren voneinander zu trennen sind, so wichtig ist es, sauber zwischen ihnen zu unterscheiden. Daß die Intentionen der Musiker und die politisch-musikalischen Ideologien, die mit bestimmten Stilen verbunden sind, durchaus außermusikalische Ursprünge haben oder haben können, daß also insofern das politische Bewußtsein der Musiker auf ihre Vorstellungen von Musik zurückschlagen kann, ist kaum bestreitbar. Daß der gesamte Verwertungskomplex sowie die Funktionen der Jazzmusik dem sozialen Bereich angehören und folglich nur mit den Mitteln sozialwissenschaftlicher Analyse zu erklären sind, dürfte genauso trivial sein. Und daß die Bedeutung des Jazz nicht aus seinem musikalischen So-Sein sich erschließen kann, sondern nur mittels hermeneutischer Reflexion auf einen Kontext (und d. h. hier: auf einen sozialen und sprachlichen Kontext), ist ebenfalls unbestreitbar; Uneinigkeit kann allenfalls darüber herrschen, wie dieser Kontext konkret auszusehen habe: Ob also z. B. eine marxistische Gesellschaftstheorie als Bezugsrahmen der Interpretation zugrunde gelegt werden müsse oder nicht. Erst an diesem Punkt werden auch die Ausführungen von Carles/Comolli brisant

und treten in offenen Gegensatz zu den bisherigen Jazz-Analysen. Freilich: Die Frage nach der Bedeutung und den Funktionen des Jazz tangiert die Frage nach der Musik als solcher und ihrer Entwicklung als Musik genauso wenig wie die nach Intentionen/Ideologien oder nach dem Verwertungszusammenhang. Ich werde daher diese drei Komplexe als solche aus der Erörterung ausnehmen und sie nur da von Fall zu Fall einbeziehen, wo es um die Frage geht, ob bzw. welchen Einfluß sie auf die Jazzmusik selbst haben. (Der Begriff „Jazz“ bezeichnet im folgenden stets nur die Jazzmusik als solche.)

Die begriffliche Unklarheit schlägt sich notwendigerweise in der Unklarheit der Problemstellung nieder. Als prototypisches Beispiel seien Carles/Comolli angeführt. Sie kritisieren an der bisher dominierenden „weißen“ Jazz-Geschichtsschreibung, sie habe „die Varianten, stilistischen Entwicklungen, Schulen (beschrieben): doch so, als ob diese von selber auf Grund einer immanenten Logik auseinander hervorgegangen wären, unabhängig vom Druck der Gesellschaft und der Geschichte“ (S. 63). Das hört sich klar und eindeutig an, quasi als Gegenthese zu J. E. Berendt, der von der stilistischen Entwicklung des Jazz sagt, sie sei „mit der Folgerichtigkeit und Logik, Zwangsläufigkeit und Geschlossenheit vor sich gegangen, die die Entwicklung echter Kunst seit je kennzeichnen“. Ohne diese „Einheit einer großlinigen Entwicklung (könne) man allenfalls von Moden, nicht aber von Stilen sprechen“². Und auch die Forderung von Carles/Comolli liest sich noch, als ob sie klar wäre: Man müsse musikalische Jazzgeschichte und ökonomisch-historische Determinanten in Verbindung bringen „und die musikalischen Phänomene im einzelnen aus den ökonomischen und politischen (ableiten)“ (S. 63). Freilich ist diese platt ökonomistische These nicht nur entschieden zu einseitig und naiv, um befriedigen zu können — man denke an Lenins Warnung, den Kragenspiegel eines preußischen Offiziers aus der Dialektik von Basis und Überbau erklären zu wollen —, sondern sie läuft auch den tatsächlichen Absichten der beiden Autoren entgegen. Ein paar Seiten später wird daher unter der Hand eine zweite These eingeführt, die die erste nicht nur differenziert und stark relativiert, sondern auch in-

haltlich völlig verändert: „Die schwarze Musik, die dem Free Jazz vorangegangen ist und ihn hervorgebracht hat, (müsse) einem doppelten Zusammenhang (gesellschaftlich-politisch einerseits, künstlerisch-intellektuell andererseits)“ eingeordnet werden; damit seien „die Grundlagen (geschaffen), von denen aus der Free Jazz in seiner wahren Bedeutung erst verständlich“ werde (S. 68). „(Der „künstlerisch-intellektuelle Zusammenhang“ meint dabei den Kontext schwarzer „Literatur, Poesie, Philosophie“³. 67.)

These 1 sah die musikalischen Phänomene noch in direkter, notwendiger Abhängigkeit von ökonomischen und politischen: Entstehung, Geschichte und Erscheinungsformen des Jazz hätten danach aus einer (marxistischen) Gesellschaftstheorie erklärt und deduziert werden müssen (was im übrigen unmöglich sein dürfte). Die Kontinuität der stilistischen Entwicklung, die Beziehung zwischen den einzelnen Stilen, ihr Hervorgehen auseinander — das alles wären keine musikalischen Phänomene mehr gewesen, sondern die kontinuierliche Geschichte der Gesellschaft bzw. der Unterdrückung wäre für die Kontinuität auch der Jazz-Geschichte konstitutiv gewesen.

These 2 gesteht demgegenüber zu, daß der Free Jazz aus einer anderen Musik hervorgegangen, von ihr hervorgebracht worden sei. Die historische = stilistische Entwicklung des Jazz, die Kontinuität seiner Geschichte ist also zumindest auch eine musikalische Angelegenheit. Damit aber — und das ist die entscheidende Konsequenz aus diesem Zugeständnis — bricht die ganze ökonomistische Konstruktion zusammen: Es geht logisch nicht an, den Free Jazz zumindest teilweise aus einer vorausgehenden Musik zu erklären, die Kontinuität der Entwicklung also wenigstens begrenzt an innermusikalischen Beziehungen festzumachen, jene vorgelagerte Musik selbst aber aus ökonomischen und politischen Faktoren erklären zu wollen, ohne ihre eigene innermusikalische Bedingtheit zuzugeben. Die Notwendigkeit einer (wenigstens!) auch-musikalischen Erklärung setzt sich also von Stil zu Stil durch die gesamte Jazz-Geschichte fort; sie ist transitiv.

Das wirkt nun erst einmal wie ein offener Widerspruch zwischen beiden Thesen. In Wirklichkeit wird aber nur die Fragestellung völlig verschoben, was die irreführende Formulierung von These 1 verschleierte. Es geht den Autoren nämlich gar nicht darum, musikalische Phänomene aus ökonomischen und politischen (kausal) zu erklären, abzuleiten, wie These 1 noch suggerierte, sondern es geht darum, Jazz begreifbar zu machen als gleichermaßen politische wie ästhetische Äußerung, seine Bedeutung in einem politischen und intellektuellen Kontext und seinen gesellschaftlichen und kulturellen Stellenwert herauszuarbeiten. Der gesellschaftlich-politische und der künstlerisch-intellektuelle Zusammenhang sind also nicht kausale Determinanten für die Entwicklung der Jazzmusik, sondern sie bilden den Kontext der Erklärung, einen Bezugsrahmen, wie er für jegliche Interpretation notwendig ist. (Gewisse Einflüsse auf die Musik selbst sind damit freilich nicht ausgeschlossen, werden aber sekundär.) Um es ganz deutlich zu sagen: Die These von der immanenten Logik der Jazz-Entwicklung kollidiert in keiner Weise mit jener, „der Free Jazz (sei) in seiner wahren Bedeutung erst verständlich“ im sozialen Zusammenhang. Beide Thesen beziehen sich auf völlig verschiedene Fragestellungen, wenn gleich diese in enger Beziehung zueinander stehen. Freilich bedingt die Unklarheit von Begriffen und Problemstellungen bei Carles/Comolli u. v. a., daß Argumentationen, die eigentlich strikt getrennt werden müßten, immer wieder ineinander verzahnt werden, daß politische Einflüsse auf die Jazzmusik da behauptet werden, wo sie nur mit Intentionen, Ideologien oder Bedeutungen zu tun haben.

Zu diesen Fehlinterpretationen tragen allerdings die Unzulänglichkeiten der (innermusikalischen) Jazz-Geschichtsschreibung das ihre bei, die entschieden zu undifferenziert ist, um die Jazz-Entwicklung tatsächlich in ihrem historischen Charakter als kontinuierliche Veränderung und Evolution begreifbar machen zu können. Liefand legt in seiner Kritik an Berendt tatsächlich den Finger auf eine wunde Stelle — freilich nicht nur bei Berendt. Tatsächlich ist die Jazz-Geschichtsschreibung bisher nicht über eine grobe Stil-Systematik hinausgekommen, wie sie Mecklenburg (in durchaus verdienstvoller Weise) zusammengefaßt hat³; und die akribische Registrierung aller Neuerungen innerhalb von Stilepochen kann nicht über die bisherige Unfähigkeit der Theoretiker hinwegtäuschen, die

Funktion dieser Neuerungen für die kontinuierliche Entwicklung des Jazz kenntlich zu machen. Jazzgeschichte erscheint, widersinnig genug, trotz aller gegenteiligen Behauptungen als Abfolge in sich fester Stil-Blöcke⁴, als Ersetzung eines Stils durch einen neuen: Wieso und wie dieser aus jenem hervorgegangen sein soll, muß rätselhaft und unverständlich bleiben. Anders gesagt: Die Jazz-Theoretiker können zwar die Einzelteile des Jazz sehr präzise beschreiben, sie sind aber nicht in der Lage, die Maschinerie in Gang zu setzen, ihr Funktionieren zu klären.

Um die Ursachen dieser Unfähigkeit zu begreifen, müssen wir uns näher ansehen, auf welche Weise es überhaupt zu der Einteilung in Stile kommt.

Üblicherweise wird die Geschichte des Jazz einmal in größere Phasen eingeteilt (Traditioneller, Moderner, Free Jazz o. ä.), diese wiederum in Stile (New Orleans, Dixieland, Chicago, Swing usw.). Es kann nicht bezweifelt werden, daß die erste Unterscheidung in Phasen unmittelbar einleuchtend ist (was allerdings noch nichts über ihre letztliche Legitimität besagt!). Bei der Einteilung in Stile wird die Zuordnung schon schwieriger und weniger zwingend, die Unterschiede erscheinen aber immer noch gravierend genug, um eine Abgrenzung zu rechtfertigen.

Nach welchen Kriterien aber geschehen die Unterscheidungen in Phasen bzw. Stile? Das ist die entscheidende Frage — für unser Verständnis der Jazz-Entwicklung und erst recht für die Geschichtsschreibung! —, denn die Qualität der Kriterien entscheidet über die Qualität und Glaubwürdigkeit der gesamten Einteilung dieses oft bespöttelten „Schubladen-Systems“.

Für den durchschnittlichen Jazz-Konsumenten ist das Kriterium zweifellos der unmittelbare Höreindruck: Ein neuer Stil oder eine neue Phase widersprechen seinen Hörerfahrungen und damit -erwartungen. Nicht zuletzt wegen (noch) mangelnder Gewöhnung nimmt er das Neue als Einheit wahr. Kurioserweise ist also nicht die Identität des Neuen Kriterium für die subjektive Erfahrung als Einheit, sondern die Nicht-Identität mit dem Bisherigen, denn Erwarteten⁵. Die Theoretiker gehen zwar über diese direkte Hörerfahrung hinaus und versuchen, deren sachliche Grundlage in den einzelnen Elementen des Musizierens aufzudecken und in musiktheoretische Begriffe zu bringen: Harmonik, Rhythmik, Phrasierung usw.

Und doch, so behaupte ich, ist auch für sie die Veränderung des unmittelbaren, subjektiven Höreindrucks das letztlich entscheidende Kriterium, ein allgemeiner klanglicher Eindruck also: Ein subjektives Musik-Erleben ist primär, und die musiktheoretische Analyse soll die intuitiv längst getroffene Unterscheidung bloß noch legitimieren, ist also logisch sekundär. Genau dies ist aber der Grund dafür, daß Jazz-Geschichte nicht mehr als Geschichte, also als kontinuierliches Werden, als stetige Entwicklung begriffen werden kann. Das muß kurz erläutert werden.

Das, was wir als „Stile“ begreifen, läßt sich mit Hilfe einer ganzen Fülle von Parametern beschreiben: Rhythmik, Harmonik, Melodik, Phrasierung, Form, Instrumentierung, Funktion der Instrumente, Besetzung, bevorzugte Tempi, Regelung des Kollektivspiels usw. usw. (Mecklenburg verwendet jeweils 28 verschiedene Kategorien, davon 21 innermusikalische). All diese Elemente unterliegen dem Wandel, fallen aber beim rein subjektiv bestimmten Musikhören unterschiedlich stark ins Gewicht. Nicht die harmonischen Neuerungen des Bebop waren für den völlig neuartigen, geradezu revolutionären Eindruck dieser Musik entscheidend, sondern die ganz ungewohnte Phrasierungsweise und Rhythmik. Das heißt: Für das Empfinden eines neuen Stils sind für das subjektive Hören nur immer einzelne jener zahlreichen Parameter maßgeblich, die zusammen diese Musik ausmachen. Ganz bestimmte, vordergründig effektvolle Parameter beherrschen also den subjektiven Höreindruck. Sobald sie sich verändern, wird Musik als „neu“ empfunden⁶.

Die Kehrseite dieser Tatsache ist, daß sich eine ganze Fülle von Parametern ändern kann, eventuell tiefgreifend, ohne daß ein subjektiv neuer Klang-eindruck entsteht, ohne daß sich das Bewußtsein bildet, es mit einem neuen Stil zu tun zu haben. Darüber aber gehen zwei entscheidende Erkenntnisse verloren: daß nämlich (1.) neue Stile nicht plötzlich und unvorbereitet auftreten, nicht fix und fertig vom Himmel fallen, und daß (2.) diejenigen Neuerungen, die als „revolutionär“ empfunden werden, so revolutionär und neu gar nicht sind, sondern vielmehr durch voraufgehende, aber unbemerkt gebliebene Veränderungen anderer Parameter erst ermöglicht wurden: daß also der „neue“ Stil nichts anderes ist als die Konsequenz aus einer Fülle voraufgehender notwendiger Veränderungen. Berendt umschreibt diesen Sachverhalt mit der mythischen Formulierung,

ein Stil habe gewissermaßen „in der Luft gelegen“⁷. Dahinter steht nicht etwa ein allgemeiner „Zeitgeist“, dem bestimmte Neuerungen entsprängen, sondern ganz einfach eine Fülle von Veränderungen, die die Veränderung subjektiv dominierender Parameter vorbereiten — und erzwingen.

Ich möchte dies anhand der Entwicklung zum Bebop kurz darstellen. Es braucht wohl kaum darauf hingewiesen zu werden, daß das folgende nur eine ganz rohe, grob gerasterte Skizze sein kann, die zudem Wechselwirkungen nicht berücksichtigt. Sie ist also stark schematisiert und soll lediglich den Blick für bestimmte Zusammenhänge öffnen⁸.

Ich beginne Anfang der zwanziger Jahre, als die erste einschneidende Veränderung der Improvisationstechnik stattfand: der Übergang von der Umspielung und Variierung des Themas zur Improvisation über die Harmonien des Themas. Themen, Harmonien, Rhythmen, Melodien (Improvisationen) und Form waren zu jener Zeit noch äußerst einfach und schematisch:

kurze, symmetrisch aufgebaute Themen von 12-, 16- oder (seltener) 32taktiger Länge mit jeweils 4- oder 8taktigen Perioden; denkbar einfachste (Dur-)Harmonik, auf den drei Stufen der Kadenz basierend (Tonika, Dominante, Subdominante; symbolisch: I, V, IV) und in der Abfolge den Regeln der klassischen europäischen Harmonielehre gehorchend (I-IV-V-I); die Harmonik markiert, verstärkt, ja, erzwingt die Perioden-Einteilung: am Ende der Periode steht die Tonika (I oder I⁶) bzw. ein Akkord, der zu seiner Auflösung in die Tonika drängt (IV⁶ oder IV⁷, V⁷);

die Improvisation bleibt auch noch nach dem Übergang zur Improvisation über die Harmonien an die Perioden gebunden: Die Abfolge der Kadenz-Akkorde gliedert nach wie vor den Ablauf der Melodik; einfache, cantabile Melodik auch bei den Improvisationen; simple Chorus-Form (Reihung);

entsprechend der traditionellen cantablen Melodik und Periodik die un-

terschiedlich starke Markierung (tor (vier) Grundsschläge, sei es auf 1 und 3 (New Orleans) wie in der europäischen Tradition, sei es auf 2 und 4 (Dixieland) — als two beat-Akzentuierung.

Soweit diese ganz grobe Beschreibung der Ausgangssituation. Welche Änderungen bahnen sich nun durch den Übergang zur Improvisation über die Harmonien des Themas an?

(a) Harmonik/Melodik

Die Harmonien werden durch den Funktionswechsel, der sie zu Grundlage und Bezugspunkt der Improvisation macht, in ihrer Bedeutung für das musikalische Geschehen aufgewertet. Zudem werden sie (während der Improvisation) von der zuvor notwendigen Bindung an die Themen-Melodie abgelöst. Damit kann es zu einer (horizontalen) Erweiterung der Harmonik (Einbeziehung von Moll-Parallelen und Nebenstufen) und einer tendenziellen, noch eng begrenzten Ablösung vom Thema kommen, zu einer relativen Verselbständigung der Harmonien. Diese Tendenz verstärkt sich später durch die Einbeziehung von Durchgangs- und Vorhalt-Akkorden, die nicht mehr von der Themen-Melodie her zu erklären sind, sondern nur noch von den harmonischen Beziehungen zwischen den Haupt-Akkorden: Ob ein Durchgangs- oder Vorhalt-Akkord zulässig ist oder nicht, ist eine rein harmonische Frage. Unmittelbare Folge dieser Tendenz ist die Verschleierung der harmonischen Zusammenhänge, die bei der Verwendung von Kadenz-Akkorden noch eindeutig waren. Zudem gibt es jetzt nicht nur, wie bei Verwendung der drei Hauptstufen, genau eine Harmonisierungsmöglichkeit, sondern eine ganze Fülle möglicher harmonischer Interpretationen eines Themas.

Die Verschleierung der harmonischen Zusammenhänge und die Mehrdeutigkeit der harmonischen Interpretation haben eine ganz entscheidende Konsequenz: Auch die Periodisierung, die zuvor von der Harmonik unterstützt wurde (Improvisation als Variation), später dann markiert und erzwungen wurde (Improvisation über Harmonien), wird verschleiert und tendenziell aufgelöst und negiert. Es kommt also zum tendenziellen Verlust der Periodik. Damit wiederum haben die Harmonien eine wichtige Funktion eingebüßt, die auf ihrer harmonischen Eindeutigkeit beruhte. Diese ist mithin funktionslos geworden, und es steht nichts mehr im Wege, auch zu einer

vertikalen Erweiterung der Harmonik fortzuschreiten, also auf Septakkorde noch die None oder Undezime zu türmen, Sextakkorde durch die None oder große Septime zu erweitern usw. bzw. Akkorde zu alterieren, also an die Stelle reiner Dur- oder Moll-Akkorde verminderte oder übermäßige Akkorde zu setzen bzw. auch noch deren Erweiterungen zu alterieren.

Damit schreitet die Verschleierung der harmonischen Beziehungen noch weiter fort und wirkt sich stark auflösend auf die periodisierende Funktion der Harmonik aus. Die Periodenbildung wird durch nichts mehr eindeutig markiert, sondern schwingt nur noch im Bewußtsein der Musiker mit. Es gibt aber keine objektiven Zwänge mehr, sich an die ursprüngliche Periodik des Themas zu halten: Ansätze zu einer totalen Auflösung der Periodik, deren Kehrseite logischerweise die Befreiung der Melodik ist. Dies nicht nur in periodischer Hinsicht, sondern auch hinsichtlich der Wahl von Tönen, die zur Metodiendbildung (Improvisation) zulässig sind: Je weniger eindeutig die Harmonik ist, je vielfältiger, je weniger von Thema und Kadenz bestimmt, desto größer sind die Freiheiten der Tonwahl, der Melodiebildung. Mit all dem deutet sich bereits ein tendenzieller Funktionsverlust der Funktionsharmonik an.

(b) Rhythmik/Metrik

Die ursprüngliche two beat-Akzentuierung war, egal ob synkopiert oder nicht, der europäischen Auffassung von Metrik nachgebildet: Der (Vier-viertel-)Takt zerfällt in betonte und unbetonte Zählzeiten, weist also eine Binnenmetrik auf, die gliedernde Funktion hat. (Genauer gesagt: Noch die beiden betonten Zählzeiten sind von unterschiedlichem Gewicht: Die Hauptbetonung liegt auf 1, die Nebenbetonung auf 3, während 2 und 4 unbetont sind.) Wie Alfons M. Dauer⁹ nachgewiesen hat, ist diese metrische Zergliederung typisch europäisch, während etwa in der afrikanischen Musik alle Grundsschläge gleiche Betonung haben und den gleichmäßig durchlaufenden Puls der Musik darstellen: Sie markieren das Tempo, keine Einschnitte oder Perioden, sie treiben die Musik vorwärts, ohne sie zu zerhacken. Insofern besteht in der europäischen bzw. der two beat-Musik eine enge Beziehung zwischen Metrik und Melodik, während in der afrikanischen beides insoweit voneinander gelöst werden kann, als die

melodischen Akzentuierungen nicht von den rhythmischen (Trommel-)Akzentuierungen bestimmt und vorweggenommen werden.

Der Übergang von der two beat- zur four beat-Akzentuierung mit der gleichmäßig starken Markierung aller vier Grundsschläge auf der Baßtrommel löst also die metrische Binnenstruktur des Taktes auf, leitet zum gleichmäßigen Puls der afrikanischen Musik über und ermöglicht damit die Entfaltung einer differenzierten und komplexen Rhythmik (in der Rhythmusgruppe) und bereitet die rhythmische Befreiung auch der Melodiegruppe vor. Dem Becken und der kleinen Trommel (später dem geschlagenen high hat) fallen nunmehr rhythmische Aufgaben zu, nicht mehr die Markierung der Zählzeiten. Ihre ostinaten Figuren überlagern den four beat der Baßtrommel und die Grundschlag-Synkopen (auf 2 und 4), die durch öffnen und Schließen des high hat markiert werden. Damit wird nicht nur eine höhere rhythmische Komplexität geschaffen; auch die Eindeutigkeit der metrischen Bezüge wird aufgehoben. Dies wiederum impliziert nicht nur einen tendenziellen Funktionsverlust der Rhythmik (und folglich der Rhythmusgruppe), sondern ist auch die Voraussetzung für Freiheit und größere Vielfalt der Rhythmik. ^Dieser Effekt dürfte von ebenso großer systematischer Bedeutung für die Entstehung des Schlagzeug-Solos gewesen sein wie der zwei- oder viertaktige Schlagzeug-Break, dem man allgemein die entscheidende Vorläuferrolle einräumt.)

Die Ablösung der Rhythmik von der Markierung der Grundsschläge führt (neben dem Funktionswechsel der Rhythmusinstrumente) zwar für längere Zeit lediglich zur Ausbildung rhythmischer Ostinati, die nur an markanten Stellen durchbrochen werden, aber sie legen den Grundstein für eine weitgehende Befreiung der Rhythmik (unter andauernder Beziehung auf den beat), wie sie im Modern Jazz aufkam, bzw. für die völlige Verselbständigung ohne jegliche Bindung an ein Grundmetrum, wie es der Free Jazz praktiziert.

Für die Melodik entscheidend ist der Eindeutigkeitsverlust der rhythmischen Bezüge durch zunehmende rhythmische Komplexität. Die unter (a) bereits skizzierten Effekte werden dadurch noch verstärkt bzw. ergänzt: Neben der größeren tonalen Freiheit der Melodieführung nimmt auch ihre rhythmische zu; über dem gleichbleibenden, immer schwächer akzentuierten Puls der Rhythmik (vergl. die Verlagerung in den gezupften Baß!)

kann sie sich freier entfalten als über dem Marschschritt des two beat, womit wiederum der Periodik entgegenge wirkt wird. Sie „fällt“ nicht mehr in die betonten Zählzeiten hinein, wodurch sie immer wieder gebremst und an der freien, linearen melodischen Entfaltung gehindert wird. Der Zwang, in der Improvisation die traditionellen Muster zu wiederholen (Perioden; kurze Motive, die den steten Wechsel von betonten und unbetonten Zählzeiten repetieren), besteht nur noch subjektiv im musikalischen Empfinden (bzw. den Gewohnheiten) der Musiker, während durch die harmonische und rhythmische Entwicklung längst die objektiven Zwänge entfallen sind. (Die Abhängigkeit der melodischen Akzentuierung von der rhythmischen zeigt sich übrigens z. T. extrem stark in der neueren Rock-Musik: die oft geradezu brutal markierte Rhythmik zwingt zu kurzen, ebenfalls hart akzentuierten, diskontinuierlichen Melodien und läßt keinen Swing aufkommen. Die Beziehung zwischen four beat-Akzentuierung und off beat-Phrasierung einerseits und deren Rolle als Voraussetzung für die Möglichkeit von Swing andererseits sollte vielleicht einmal näher analysiert werden.)

6

Bereits diese grobe Skizze, die aus guten Gründen alle Hinweise auf Zeitpunkte und Stileinteilungen vermieden hat (sie umfaßt die Zeitspanne vom Anfang der 20er bis zu den frühen 40er Jahren), zeigt deutlich, mit welcher Geradlinigkeit die Entwicklung des traditionellen Jazz jene Neuerungen vorbereitete, die beim Übergang zum Bebop, dem ersten Stil des Modern Jazz, so revolutionär wirkten. Der Eindruck der revolutionären Neuerung konnte nur entstehen, weil eine Fülle von Veränderungen nicht wahrgenommen bzw. nicht in ihrer systematischen Bedeutung für die musikalische Weiterentwicklung des Jazz erkannt wurden. Was sich als völlig neuartiger Stil und revolutionärer Umbruch darstellte, war (nur leicht überspitzt gesagt) nichts anderes als die logische Konsequenz aus den vorausgegangenen Entwicklungen und den Möglichkeiten, die damit geschaffen waren. Kein Wunder also, daß der Bebop „in der Luft lag“. Damit soll in keiner Weise das Verdienst der Väter des Modern Jazz geschmä-

hert werden, denn ihre Musik ließ und läßt sich nicht formal aus der vorhergehenden deduzieren, sondern ist nur als grandiose schöpferische Leistung denkbar. Aber sie ist auch keineswegs das Ergebnis eines voraussetzungslosen Geniestreichs, als das manche Fans und Kritiker sie gern sähen. (Oder umgekehrt: sie ist auch nicht der Bruch mit der Jazz-Tradition, als die sie Panassie sah.) Sie ist aber schließlich — und damit sind wir wieder beim Thema — auch nicht das Ergebnis politökonomischer Veränderungen, sondern — wie sagten Carles/Comolli so treffend? — sie ging „auf Grund einer immanenten Logik“ aus der vorausgehenden hervor, und zwar — wiederum Originaltext Carles/Comolli — „unabhängig vom Druck der Gesellschaft und der Geschichte“ (S. 63). Daß dabei revolutionärer Überschwang (im künstlerischen, beileibe nicht im politischen Sinne!) genauso im Spiel gewesen sein mag wie persönliche Aggressivität und daß beides den Charakter der Musik mitgeprägt hat (genauer: den äußeren, um nicht zu sagen: äußerlichen Höreindruck), soll nicht bestritten werden¹⁰. Aber alle entscheidenden musikalischen Charakteristika lassen sich aus der immanenten Geschichte des Jazz erklären, aus der sie folgerichtig hervorgingen.

Damit aber zeigt sich auch, wie wenig angemessen in letzter Konsequenz die griffige Einteilung der Jazz-Geschichte in Stile oder auch nur in umfassende Stilepochen (Phasen) ist. Die musikalischen Beziehungen und Entwicklungszusammenhänge gehen glatt über alle Einteilungen hinweg, selbst über jene zwischen „traditionellem“ und „modernem“ Jazz. Solange die Einteilung nur als Hilfsschema und Verständigungsmittel zur groben Ordnung und Einordnung dient, ist nichts gegen sie einzuwenden. Fatal wird es erst, wenn sie, als adäquate Beschreibung ernstgenommen oder gar als Grundlage einer Pseudo-Theorie mißbraucht wird. Insofern trifft Lieflands Kritik an Berendts „Geschichtskonzeption“ mit ihrer Einteilung in „Jahrzehnt-Blöcke“ (an die Berendt mittlerweile selbst zu glauben scheint) den Kern der Sache¹¹ — wenn auch der Kontext seiner Kritik völlig verfehlt ist und er Berendt total überinterpretiert. Gerade die musiktheoretische Beschränktheit, die „den Blick für die Punktualität des musikalischen Geschehens in einem bestimmten historischen Moment“ verbaut (Liefland JP6 S. 11, Sp. 3), öffnet Berendt ja den Blick in die musikhistorische Perspektive des Jazz, die Lieflands materialistisch verzerrte Be-

trachtungsweise nicht wahrhaben kann und will.

Die obigen Ausführungen werfen auch ein neues Licht auf den Free Jazz. Ich setze, ohne dies weiter nachzuweisen, voraus, daß die musikalische Entwicklung vom Hard Bop zum Free Jazz sich in analoger Weise vollzogen hat und darstellen läßt wie die oben skizzierte vom New Orleans Jazz zum Bebop. (Wer daran zweifelt, höre sich bitte einmal chronologisch die Platten von Coltrane an, der in einzigartiger Weise die Logik der Entwicklung dokumentiert und gewissermaßen den Begründungszusammenhang nachlieferte, auf den der zeitlich frühere Ornette Coleman verzichtet hatte. Ganz systematisch zerstört Coltrane die formalen, harmonischen, melodischen und rhythmischen Vorgegebenheiten, durch die die Musik eingeeengt wird, und nutzt in exzessiver Weise die dadurch erkämpften Möglichkeiten. Ironischerweise hat übrigens ausgerechnet Liefland einmal Coltrane als „integren Logiker“ bezeichnet.¹²)

Was läßt sich dann noch politisch erklären? Nicht erklären läßt sich zweifellos, daß es zum Free Jazz kam; auch nicht, daß es zu einer bestimmten Zeit dazu kam. (Eine detaillierte Analyse sollte erklären können, warum Tristanos „Intuition“ von 1949, die erste kollektive freie Improvisation des Jazz, eine folgenlose Episode blieb¹³). Der Free Jazz wäre (nur unwesentlich später) gekommen, auch wenn Coleman, Cherry und Bley¹⁴ nicht in ihrer etwas unmotivierten Weise eine Entwicklungsphase übersprungen und die harmonielose Spielmanier gewissermaßen erschlichen hätten. Coltrane war bereits auf dem Weg (wie auch Mingus, Russell, Miles Davis u. a.), und es ist alles andere als ein Zufall, daß er der einflußreichere Musiker wurde, nicht Coleman: sein Weg war systematischer und damit zwingender; vor allem aber hatte er konsequent alle Zwänge zerstört (nicht bloß mißachtet wie Coleman) und damit einen wesentlich größeren und solider fundierten Freiheitsraum geschaffen als jener. Coltranes Musik wies in die weitere Zukunft, war entwicklungsfähig, während die von Coleman in relativer Stagnation verharren mußte und keine tiefgreifende Veränderung mehr erfahren konnte.

Die politische Erklärung des Free Jazz kann also in keiner Weise überzeugen, zumal sowohl Coleman als auch Coltrane ausgesprochen apolitisch sind bzw. waren und ausdrücklich keine politischen Absichten mit ihrer Musik verfolgt haben¹⁵. Die Verbindung mit den politischen Ideen jener Zeit und dem „künstlerisch-intellektuellen Zusammenhang“ der schwarzen US-Bevölkerung ist also sekundär. Nicht zuletzt aufgrund von Begriffsmanipulationen ließ sich ein vordergründiger Zusammenhang zwischen Musik und Politik herstellen¹⁶. Es war zweifellos verführerisch, die neugewonnene musikalische Freiheit als Gegenstück zu der angestrebten politisch-sozialen Freiheit zu interpretieren — aber dies ist und bleibt eine sekundäre Interpretation, die nichts, aber auch gar nichts mit der Entstehung des Free Jazz zu tun hat. Hier ist denn auch der kritische Punkt, an dem der Dialektiker Lief-land jegliche Dialektik über Bord wirft, indem er diese Interpretation, die von der realen Musik abhängig bleiben müßte, „verdinglicht“ und in der Folge der Musik und ihrer Entwicklung logisch vorordnet: die Interpretation, die an einer historisch begrenzten Phase der Jazz-Entwicklung gewonnen wurde, verselbständigt sich und wird zur Norm: der Theoretiker sagt dem Musiker, was Jazz sei und wie er auszusehen habe. Ein solchermaßen undialektisch gewordenen Denken braucht sich freilich nicht zu wundern, daß ihm die Realität davonläuft und sich nicht an Vorschriften hält, die ein Theoretiker sich ausgedacht hat: Lief-land als der Panassie des Free Jazz — bloß eine Utopie? Um so schlimmer für die Wirklichkeit also? Wohl kaum. Die Ursache für den Verlust von Dialektik und damit von Realität liegt in dem Zwang, den die politische Deutung ausübt: Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft des Jazz einheitlich begreifen zu müssen, egal wohin seine musikalische, immanente Entwicklung führen mag; auch da noch eine politische Idee unterstellen zu müssen, wo die Dinge nach innermusikalischer Logik zwangsläufig geschehen. Ich will hier nicht unterstellen, daß dies bei Rock-Jazz (und Teilen des New Jazz) der Fall ist — musikalisch ist er ohne Zweifel regressiv — ; und Brötzmann, Yamashita und Taylor sind mir allemal lieber als Corea, McLaughlin und Zawinul — aber was ändert das an der Sache? Was Jazz ist, bestimmen immer noch diejenigen, die ihn machen — die Musiker also —, nicht die Panassies aller Stile.

Freilich: eines kann nicht abgestritten werden: daß die sekundäre politische

Interpretation, die dem Free Jazz gegeben wurde, zum festen Bestandteil des Musiker- und Rezipientenbewußtseins und damit real wirksam geworden ist. Insofern kann u. U. (!) die Abwendung von dieser Musik und die Zuwendung zu einer „schönen“ Musizierpraxis nicht nur (aus der Sicht des Rezipienten) einen Verlust an politischer Substanz bedeuten, sondern auch von den Musike'n selbst als bewußte Abkehr von jenen politischen Ideen des „künstlerisch-intellektuellen Zusammenhangs“ gedacht sein, die nachträglich mit dem Free Jazz verbunden wurden. (Genau hier zeigt sich ja das dialektische Verhältnis!) Freilich muß dies jeweils am Einzelfall nachgewiesen werden und darf nicht, wie bei Lief-land, als Pauschalurteil ausgesprochen werden. Denn politische Implikationen eignen dem Free Jazz ja nicht mehr wesensmäßig (= notwendigerweise), wenn sich seine Entstehung immanent erklären läßt.

Wenn Lief-land polemisiert, die „politische Komponente des Free Jazz (sei) liquidiert“, so ist dem noch insofern zuzustimmen, als Free Jazz auch eine politisch gemeinte Äußerung sein kann. Wenn er aber fortfährt, „die falschen Besitzverhältnisse“ würden „idealistisch harmonisiert“, so zeugt das von totalem Unverständnis (a) gegenüber der Entstehungsgeschichte des Free Jazz und seines nach wie vor primär musikalischen Charakters und (b) gegenüber der Leistungsfähigkeit von Musik: es gibt keine Musik — keine! —, die als solche (d. h.: ohne zusätzliche verbale Erklärung) eine politische Aussage treffen oder gar Besitzverhältnisse kritisieren/harmonisieren könnte. Nur die ausdrückliche verbale Äußerung (Songtexte, Platten- und Stücktitel, Hüllentexte, Interview-Aussagen usw.) kann Musik in einen politischen Zusammenhang stellen und ihr damit eine Qualität zuschreiben, die ihr als solcher nicht eignet und die in jedem Fall von der verbalen Interpretation abhängig bleibt.

Anmerkungen

- 1 Wilhelm E. Lief-land: Free Jazz — nur eine Geschichtsdelle? Notwendige Überlegungen zur Dialektik von Freiheit und Faulheit, in: JP Juni 1976, S. 10–12; Philippe Carles/Jean-Louis Comolli: Free Jazz — Black Power, Frankfurt/M. 1974; eine Kurzbesprechung des Buchs erschien im JP
- 2 Joachim E. Berendt: Das Jazzbuch, Frankfurt/M.-Hamburg 1968 (zuerst im „Neuen Jazzbuch“ [1959], nur leicht verändert; der erste Teil des Zitats findet sich bereits im ersten „Jazzbuch“ von 1953)
- 3 Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg: Stilformen des Jazz — Vom Ragtime zum Chicago-Stil, Wien 1973

4 So schreibt Berendt über Charlie Christian, er habe „nicht nur zu den Schöpfern des modernen Jazz (gehört), sondern auch zu denen, die aus dem Swing-Stil heraus die Voraussetzungen zur Entstehung des modernen Jazz schufen. Es gibt eine ganze Gruppe solcher „Vorbereiter“ (Das neue Jazzbuch, Ffm-Hamburg 1959, S. 24); aber eine Seite zuvor: „Wenn es (um 1940; HMA) mit der Jazzmusik weitergehen sollte, mußte etwas Neues, grundlegend anderes entstehen.“ Widerspruch oder nur schlecht formuliert? „Das lax Gesagte“, schreibt Adorno in seiner „Negativen Dialektik“, „ist schlecht gedacht“. Bis heute kaschiert Berendt seine gedankliche Unentschiedenheit hinter lax Gesagtem.

5 Vergl. dazu auch die anfänglichen Schwierigkeiten, die drei Tenoristen der Four Brothers zu unterscheiden und die Charakteristika ihrer Individualstile wahrzunehmen.

6 Stilbezeichnungen wie „Cool“ und „Hard Bop“ beweisen, wie stark der emotionale Eindruck wiegt. (Auf ihm beruht auch Berendts Pseudo-Theorie, die sich in dem Kapitel „Die Dialektik des modernen Jazz“ nur im „Neuen Jazzbuch“ von 1959, S. 218–223, findet.) Und die ursprüngliche Bezeichnung „New Thing“ signalisiert die völlige Hilflosigkeit gegenüber der „New Wave“ (dito!). Bezeichnenderweise mußte ein Musiker die neue Sache auf den Begriff bringen: Ornette Coleman mit seiner LP „Free Jazz“ (All. SD 1364, rec. 1960)

7 Erstmals im „Neuen Jazzbuch“ (1959), S. 11

8 Im folgenden, vor allem in Teil (b), stütze ich mich gelegentlich auf den (leicht abweichenden) Vorabdruck des bereits zitierten Buchs von Mecklenburg im JP (1966/67)

9 Alfons M. Dauer: Was ist Jazz-Rhythmus? in: JP Februar 1963, S. 31–34; dazu auch die Republik von Gerhard Kubik: Was ist Jazz-Rhythmus? Bemerkungen zu Dr. Dauers Aufsatz, in: JP Mai 1963, S. 110–112

10 Vor allem beim Free Jazz kann allerdings der Höreindruck trügen: ob Musik aggressiv oder friedfertig gemeint (!) ist, läßt sich häufig nicht an der Musik selbst entscheiden. Trotz der völlig andersartigen Botschaft klingt Coltranes Musik meist weitaus aggressiver als die auch politisch gedachte von Archie Shepp (vergl. das Coltrane-Zitat in Anm. 15); zu der Umstellung, er sei „(the) best of the angry tenors“, sagte Coltrane selbst: „I guess . . . they say that because I play the horn hard.“ (Hüllentext seiner LP „Ballads“ rec 1961/62, Impulse A-32)

11 Vergl. J. E. Berendt: Das Jazzbuch (1953): „Ich habe die Einteilung der Jazzentwicklung in Jahrzehnte vor allem deshalb gewählt, um die Stilfolge übersichtlich zu gestalten. . . . (Es) hat sich tatsächlich alle zehn Jahre — und zwar meist zu Beginn des Jahrzehnts — mit fraprierender Regelmäßigkeit ein neuer Stil gebildet.“ (S. 17) (Nur leicht verändert findet sich diese Passage auch in den späteren Auflagen.) Nur in der ersten Fassung findet sich etwas später die Formulierung, dies sei das „Gesetz, nach dem sich die Jazzmusik entwickelt hat“ (S. 22).

12 Rezension der LP „Mingus At Carnegie Hall“, in: JP Mai 1975, S. 37

13 Lennie Tristano Sextett: Crosscurrents (rec. 14. 3. 1949 und — u. a. „Intuition“ — 16. 5. 1949; Cap. 5 C 052 80 853)

14 Paul Bley Quintet: The Fabulous Paul Bley Quintet (Bley p, Coleman as, Cherry tp, Charlie Haden b, Billy Higgins dr, rec: 1958, AM 6120; Privatmitschnitt von Bley aus dem Hillcrest Club, Los Angeles; früheste bekannte Coleman-Aufnahme; etwas verwirrend sind Colemans starke stilistische Anklänge an den Bebop statt, wie zu erwarten, an den Hard Bop. Bis auf Bley ist die Gruppe übrigens identisch mit dem späteren Coleman Quartet.

15 Vergl. Berendt: Das Jazzbuch (1968), S. 93 (Coleman) und S. 96: 1962 habe Coleman gesagt: „Ich glaube, das Wichtigste, was ein Musiker tun möchte, ist, dem Zuhörer ein Bild von den vielen wundervollen Dingen zu geben, die er im Universum weiß und fühlt.“ Black Power?

16 Ich habe die unreflektierte Gleichsetzung gleichlautender Termini aus Musik und Politik erst kürzlich ausführlich kritisiert, brauche das also nicht noch einmal anhand der Begriffe „revolutionär“, „Ausgewogenheit“, „angepaßt“ und „Demokratisierung“ durchzuexerzieren, die bei Lief-land auftauchen: vergl. Helmut M. Artus: Jazz und Gesellschaft, in: JP Mai 1976, S. 13–15 (als Leserbrief gedruckt)

Zufällig schwarz:

Joe McPhee

Obwohl er immer wieder nach Europa kam, sich auch jetzt gerade wieder hier aufhält, ist der heute 37jährige, schwarze amerikanische Trompeter und Saxophonist Joe McPhee hierzulande noch weitgehend unbekannt. In seiner amerikanischen Heimat — McPhee stammt aus Poughkeepsie im Staat New York — hat er schon in den 60er Jahren Aufmerksamkeit erregt, als er mit Musikern wie Clifford Thornton, Dewey Redman und McCoy Tyner spielte, auch Plattenaufnahmen machte. Trompetenunterricht hatte McPhee schon als Sjähriger von seinem Vater erhalten, wurde dann auch Mitglied einer Schülerband, gab aber nach der Schulzeit das Trompeteblasen zunächst wieder auf. Erst als er Soldat wurde und in der Army Musiktheorie und Harmonielehre studieren konnte, auch Instrumentalunterricht erhielt, begann er wieder aktiv Musik zu machen. Mit seiner Einheit kam er dann nach Deutschland, war in Würzburg stationiert und gehörte als Trompeter der Dritten Infantry Division Band, genannt Marne Band, Rock of the Marne, an. In einem Gespräch mit seinem Landsmann **Ken Brunton**, der in Paris lebt und sich sehr für ihn einsetzt, und das wir hier wiedergeben, sagte McPhee:

„Die Marne Band war nichts für mich, diese Musik mit ihrem Marschcharakter lag mir überhaupt nicht. So war ich froh, als ich später eine eigene Gruppe bilden konnte, die sich New York Jazz Ensemble nannte und mit der ich mich u. a. in Heidelberg im Cave 54 vorstellte. Dort trafen wir den Baritonsaxophonisten Leroy Fleming, der mit Gruppen um James Brown, Otis Redding und Joe Tex gespielt hatte, aber im Grunde genommen Jazzmusiker ist. Als er in unser Ensemble einstieg, waren er und ich die Außenseiter. Die anderen spielten räumlich Neo-Bop, wogegen wir beide mehr von Ornette Cpiemans Musik

beeinflusst waren. So nannten wir uns New York Jazz Ensemble plus Two. Ich hatte mir damals ein kleines Pocket-Kornett gekauft, wie es Don Cherry blies, den ich pinmal im Birdland mit Sonny Rollins hörte und den ich grandios fand. Noch nie hatte ich jemand kennengelernt, dessen Backen sich beim Spiel so aufbliesen und der solche Töne hervorbrachte. Nun, ein Jahr danach, versuchte ich auch solche Musik hervorzubringen, wie ich sie von ihm gehört hatte. Im November 1964 gingen wir nach Kopenhagen ins Montmartre, wo zuvor Don Cherry, Cecil Taylor, Albert Ayler und all die neuen Musiker aufgetreten waren. Schade, daß ich sie nicht mehrtraf, es wäre für mich phantastisch gewesen, zumal ich die meisten noch nie zuvor persönlich getroffen hatte. Damals wußte ich noch nicht einmal, wer Albert Ayler und Co. wirklich waren. Ich hatte lediglich im Down Beat einmal von ihnen gelesen.“

Ausbruch aus der Norm

Wenn ihm die Militärmusik auch wenig behagt hatte, so lernte McPhee doch während seiner Army-Zeit vieles. Er macht auch keinen Hehl daraus und sagt:

„Ich lernte Komponieren, zuvor hatte ich keine Ahnung davon. Außerdem hatten wir einen Jazz Composer's Workshop gebildet, für den wir jede Woche mindestens eine Komposition schreiben sollten, die wir dann gemeinsam aufführten. So wurde mir in der Praxis vieles klar, was man in der Theorie schwer vermitteln kann. Man kann Notenbeziehungen und all diese Dinge lehren, aber das Wesentliche ist, niederschreiben zu können, was man sich vorstellt, und da fand ich das meiste eigentlich selbst heraus. Das hat man mir im Unterricht nie wirklich beigebracht. Leider habe ich

kein absolutes Gehör. Es ist großartig, wenn man's hat, mir fehlt es. Dafür habe ich ein relativ gutes musikalisches Ohr, kann Beziehungen erkennen, was in der Musik auch sehr wichtig ist. Für die Musik, die ich jetzt mache, bedarf es allerdings keines großen Harmonieempfindens, da ich von den Akkorden möglichst wegzukommen suche. Ich habe nichts gegen das harmonische Gerüst als musikalische Gestaltungsform, glaube jedoch, daß es noch andere Beziehungen zwischen den Tönen gibt, in die man vordringen kann. In der Harmonielehre, vor allem in der der westlichen Musiktradition, liegt vieles absolut fest und ist einer bestimmten Ordnung unterworfen. Diesen Rahmen möchte ich durchbrechen und bin sicher, auf diesem Wege in absehbarer Zeit weiterzukommen. Wir sind in einer Entwicklungsphase, in der sich musikalische Beziehungen verändern. So mag der Wert einer Note gegenüber einer anderen heute in Ordnung sein, aber morgen schon kann dieses Verhältnis im Sinne des sich ständig vorwärtsbewegenden Zeitflusses, seiner Erkenntnisse und Erfahrungen, nicht mehr so gut stimmen. Obwohl ich natürlich auch harmonisch spielen kann, möchte ich derzeit davon Abstand nehmen und mich in eine andere Richtung bewegen. Schließlich hat das ja schon John Coltrane getan, ja auch Charlie Parker. Und sie sind zu so vollendeten Resultaten gelangt, daß in dieser Richtung nichts mehr hinzuzufügen ist. Man muß nun also etwas anderes tun, denn es kann nicht mehr dasselbe sein. Ich höre gerne singende Wale, sie orientieren sich durch Töne, die phantastisch sind und deren Umfang unglaublich ist. Es ist eine Art Verständigung für sie. In meinem Saxophonspiel ist etwas davon enthalten. Den Begriff Jazz kann man auf meine Musik kaum anwenden, obwohl

sie zweifellos dort ihren Ursprung hat. Ich gehöre nicht zu denjenigen, die es sich zur Aufgabe machen, zu klassifizieren. Ich mache Musik und alles andere interessiert mich nicht. Wollte ich das, was ich mache, Jazz nennen und als Jazz verkaufen, hätte ich keinen Freiraum mehr. Ich würde in eine Ecke verbannt, in eine Schublade gesteckt und wäre dort gefangen. Jazz ist ein Produkt, das verkauft werden muß und kann, wie alles andere. Aber es wird ihm keine Chance gegeben. Deshalb hat man schon Nachteile, wenn man seine Musik so nennt. Es gibt aber auch soziale Gründe, weshalb die Leute gegen den Jazz sind, sie wollen nicht mit dem Milieu in Verbindung gebracht werden, in dem er entstand."

Underground Railroad

Im Juli 1967 machte McPhee in New York Plattenaufnahmen mit dem Ventilposaunisten und Trompeter Clifford Thornton, bei denen auch McPhees langjähriger Partner, der Bassist Tyro-ne Crabb, als Gastsolist mit dabei war. Regulärer Bassist war Jimmy Garrison, zudem hatte McPhee den deutschen Vibraphonisten Karl Berger dazu geholt. McPhee „rählt:

„John Coltrane war gerade gestorben, und wir gingen alle zu seiner Beisetzung. Es war ein erschütterndes Zeremoniell, bei dem die Gruppen von Albert Ayler und Ornette Coleman spielten. Wir standen noch unter dem Eindruck dieses Erlebnisses, als wir am nächsten Tag die Plattenaufnahmen machten. Eines der Stücke, 'The Wake', spielten wir im Gedenken an ihn. Zu jener Zeit tat sich einiges in New York. 1968 gab ich mit Dewey Redman, Clifford Thornton, Rashied Ali, J. C. Moses u.a. ein Konzert. Es verlief sehr erfolgreich, und es war das erste Mal, daß ich mit Dewey zusammentraf. Einige Zeit später rief er mich an und fragte, ob ich mit ihm ein Band aufnehmen wollte, das er an die Plattenfirma Blue Note weitergeben würde. Ich sagte zu, wir probten zunächst bei ihm zu hause und dann bei dem Bassisten David Izenzon, mit dem wir das Band aufnahmen. Außer mir blies noch Earl Cross Trompete, und es war auch ein Schlagzeuger dabei. Wir spielten Musik von Dewey, schickten das Band an Blue Note und erhielten es prompt wieder zurück. Kommentar: zu wenig kommerziell, daher als Platte ungeeignet. 'Einmal und nie wieder', sagte ich mir und veröffentlichte meine nächste Plattenaufnahme in eigener Regie. Unter der schwarzen Bevölkerung hatte sich zu jener Zeit ein Wandel vollzogen, auf dem Wege der Rückgewinnung ihres Selbstbewußtseins war es zu Unruhen gekommen. Damals sah ich eine



JOE MCPHEE

Fernsehsendung über 'Underground railroad', jener Geheimorganisation, die vor dem amerikanischen Sezessionskrieg flüchtige Negersklaven aus den Süd- in die Nordstaaten brachte, und über Revolutionäre wie Denmark Vesey, der dafür eintrat, Gewalt mit Gewalt zu erwidern. Er hatte einen Aufstand zu organisieren versucht, war aber verraten worden, und Vesey wurde gehängt. Seit man mich in Buffalo bei einer tätlichen Auseinandersetzung fast umgebracht hatte, bin ich nicht mehr der Meinung, daß man dem, der einen schlägt, auch noch die andere Backe hinhalten soll. Ich bin nicht für Gewalttätigkeiten, aber wenn mich jemand schlägt, werde ich mich mit allen Mitteln wehren. Warum hört man nichts von Leuten wie Vesey, die etwas tun, um menschenwürdig leben zu können und dafür mit ihrem Leben bezahlen? Ich wurde jedenfalls dadurch angeregt, eine Platte

zu machen, durch die ich die Leute noch auf einer anderen Bewußtseins-ebene beeinflussen konnte als auf der der Musik. Das heißt, ich wollte die Musik dazu benutzen, um in dieser sozialen Situation etwas zu tun, was die Leute dazu bringen kann, über Vesey oder Harriet Tubman nachzudenken. Deshalb tragen Stücke dieser Platte die Titel 'Harriet', 'Message from Denmark' und 'For Vesey'. Ich brauchte für die Aufnahmen kein großes Studio, sondern mußte nur die Musiker zusammenholen und für die richtige technische Ausrüstung sorgen. Chris Albertson und Craig Johnson waren es, die mich davon überzeugten, eine solche Platte zu produzieren. Und im Heiligen-Kreuz-Kloster hatten sie für einen Raum gesorgt, in dem die Produktion gemacht werden konnte. Als ich die Musiker beieinander hatte, spielten wir irgendwann zwischen dem Mittar- und dem

Abendessen der Mönche die Musik ein. Für Proben und zweite Takes war keine Zeit, und so nahmen wir Stück für Stück gleich auf."

Black Studies Center

McPhee war mit großen Erwartungen nach New York gekommen, doch entmutigte ihn diese Stadt dann sehr. „Es ist eine phantastische Stadt“, so stellte er fest, „aber der Existenzkampf dort war so hart, daß ich es kaum ertragen konnte. Da hatte ich eine Musik, an der ich arbeiten, die ich einmal vorstellen wollte, aber ich zweifelte, ob es mir jemals gelingen würde, mein Ziel zu erreichen. Viele Musiker, mit denen ich zuvor gespielt hatte, waren zu einem völlig anderen Lebensstil gelangt, der mir so gar nicht lag. Ich war nicht daran interessiert, als neuer Miles Davis oder neuer Don Cherry gefeiert zu werden, ich wollte nur spielen, ohne mit irgend jemandem oder irgendwas identifiziert zu werden, ohne jemanden poussieren zu müssen. Bei den Proben hatte ich meist Ärger mit Leuten, die nur darauf aus waren, high zu

werden oder sich mit sonst etwas zu beschäftigen, was nichts mit der Musik zu tun hatte. Ich verstehe zwar, warum sie so wurden, denn in dieser Stadt zu überleben ist enorm schwer, aber ich sagte mir: Du gehst nur noch nach New York, wenn du unbedingt mußt. So kehrte ich in meine Heimatstadt Poughkeepsie zurück und unterrichtete 1969 am dortigen Vassar College im Rahmen des Black Studies Programms. Wir hatten dort die Möglichkeit, pro Semester einige Konzerte zu geben. Obwohl die uns zur Verfügung stehenden finanziellen Mittel sehr begrenzt waren, brachte ich, sooft es ging, Musikkollegen zu Konzerten mit. Es gibt im Black Studies Center einen geeigneten Raum für Plattenaufnahmen, und ich sagte mir, wenn ich schon einmal eine solche Gruppe für ein Konzert zusammenhabe, dann können wir unsere Musik auch auf Band aufnehmen. Dabei hatte ich zunächst nicht die Absicht, aus den Konzertaufnahmen eine Schallplatte zu machen. Als wir uns dann aber doch entschieden, in eigener Regie eine Platte herauszubringen, fragten wir uns, ob wir die Auf-

nahmen vom Konzert oder von einer Session im Black Studies Center verwenden sollten. Wir wählten dann aber eine Musik aus, die weniger frei war, einfach aus der Überlegung heraus, daß wir eine Platte mit einem klein wenig kommerziellen Anstrich besser verkaufen können. Wir mußten ja unbedingt Geld verdienen, um dann vielleicht doch die restlichen — meiner Ansicht nach besseren — Aufnahmen auch veröffentlichen zu können. Nach dem Album ‚Nation Time‘ wurde dann also die Platte ‚Black Magic Man‘ veröffentlicht. Allerdings erst 1975, obwohl die Musik auch Ende 1970 aufgenommen worden war."

Nation Time

McPhee hat sich seine eigenen Gedanken über die Situation der Schwarzen in den USA gemacht und hat auch sein Verhalten darauf eingestellt. Er gehörte eine Zeitlang der Black-Power-Bewegung an, vertrat die Idee einer schwarzen Nation, löste sich aber dann von all diesen Strömungen, um das allgemein Menschliche in den Vordergrund zu stellen. Er erklärt dazu:

JOE MCPHEE und JOHN SNYÖER

Fotos: Ken Brunton



„Die Schwarzen halten noch immer nicht zusammen, sind in ihrem Denken nicht vereint, gehen nicht auf ein gemeinsames Ziel zu, etwa ihre Menschenwürde zu schützen. Ich habe selbst die Erfahrung gemacht, daß die Leute, solange man lauthals protestiert, geneigt sind, etwas für einen zu tun, doch resultiert das aus ihrem Angstgefühl. Mir wäre es lieber, wenn die Menschen sich aus Achtung voreinander entgegenkämen. Ich finde, daß die Menschen wichtiger sind als all diese politischen Bewegungen. Ich bin nun einmal schwarz, aber ist deshalb meine Musik schwarz? Wenn ich einen schwarzen Stift benutze, schreibe ich dann schwarze Musik? Manchmal schreibe ich rote Musik. Wirklich schwarze Musik gibt es nur noch in den Kirchen. Alles andere ist kommerzieller Unsinn.

Daß ich schwarz bin, ist ein Zufall. Wichtig ist die Tradition und die Geschichte der schwarzen Bevölkerung. Aber nicht nur für die Schwarzen, sondern ganz allgemein. Alle sollten daraus lernen, daß es nicht wieder zu solchem Unrecht kommt. Darauf hinzuweisen, finde ich richtig, aber was bedeutet es zu sagen, ich bin schwarz und bin stolz darauf — stolz auf was? Ebenso gut könnte ich auf meine Schweißdrüsen stolz sein. Sie sind da und damit basta, man braucht sich darüber keine Gedanken zu machen. Ich habe mich oft gefragt, in welchem Maße eine Musik soziale Gegebenheiten verändern kann. Ich weiß es nicht. Vieles geschieht unbekannt. Zu dem Plattentitel ‚Nation Time‘ kam es nicht hauptsächlich aus politischen Gründen. Ich wußte ja nicht, ob ich noch einmal Gelegenheit haben würde, eine solche Platte herauszubringen, und wollte jede Möglichkeit wahrnehmen, um wenigstens einen Anstoß zu geben, soziale Gegebenheiten zu verändern. Es kann sein, daß jemand beim Anhören dieser Platte dazu geführt wird, die Untertitel zu lesen, um damit zu erfahren, was LeRoi Jones zu sagen hat. Aber wenn er dazu aufruft, daß sich die Leute solidarisieren sollen, sehen die anderen darin schon eine Bedrohung, sie befürchten mit diesem Zusammenschluß schon die Machtübernahme. Als ob LeRoi Jones daran gedacht hätte, was sich viele Weiße vorzustellen scheinen, daß nämlich Schwarze mit Leopardenfellen gekleidet und mit Speeren bewaffnet einfallen und alles an sich reißen. Jones sprach sich lediglich gegen die Ausbeutung aus und machte klar, daß man vereint seine Interessen besser wahrnehmen könne. Daß ich etwas von dieser Lehre auf meine Musik übertrug, ist möglich. Andererseits können Titel, die

man einer Musik gibt, vielfach nur Verwirrung bringen. Wenn ich etwas ‚Black This‘ oder ‚Black. That‘ überschreibe, wird es noch nicht schwarz. Jedenfalls kam es ohne entscheidenden programmatischen Anlaß zu dem Titel ‚Nation Time‘.

Das Instrument — ein Werkzeug

Daß McPhee verschiedene Instrumente spielt, motiviert sich durch seine Liebe zu Klängen. So nahm er zur Trompete das Tenorsaxophon dazu, weil er spürte, daß das, was er auszusagen habe, einfach nicht allein mit der Trompete gebracht werden kann. Er mag es nicht, wenn man ihn entweder als Saxophonisten oder als Trompeter bezeichnet, er sieht darin eine Einengung einer Position in der Musik. Er sagt:

„Die Musik ist das wichtige, nicht das Instrument. Wenn man Saxophon spielt, glauben die Leute gleich, man sei ein Saxophonist. Instrumente sind nur Mittel zum Zweck, Werkzeuge, mit denen man Musik macht. Auch der Synthesizer ist solch ein Werkzeug. Ich bin kein besonders guter Techniker auf den Blasinstrumenten, und wenn es um Fingerfertigkeit und Klangvolumen geht, dann bin ich gewiß nicht der Größte. Aber ich mache mir darüber keine Gedanken. Ich möchte Musik machen. Nicht komponieren, sondern spielen. Denn wie schreibt man z. B. Musik für das Saxophon? Wer will die Noten, die ich spielen kann, aufzeichnen? Ich wette, das kann niemand. Die Obertöne z. B., die man auf dem Tenor spielen kann, sie sind wirklich faszinierend. Und dann die Klänge, die sich ergeben, weil ich gleichzeitig durch das Instrument singe oder das Blatt gegen meine Zähne vibriert. Manchmal grunze ich und manchmal summe ich während des Spiels eine Gegenstimme. Daran arbeite ich auch weiter, daß ich vier oder noch mehr verschiedene Dinge gleichzeitig geschehen lassen kann. Und das so, daß sie in verschiedene Richtungen gehen, dann wieder zusammenkommen. Das Tenorsaxophon hat da eine Beweglichkeit und einen Tonumfang, die unglaublich sind. Auf diesem Instrument habe ich auch eine größere Ausdauer, kann den ganzen Tag spielen. Es ist wie Spaziergehen. Es hat auch mehr den Charakter der menschlichen Stimme, und darauf lege ich großen Wert. Bei der Trompete ist es anders. Sie verlangt physische Anstrengung. Bei dem Tenorsaxophon ist es das Blatt, das die Vibrationen erzeugt, bei der Trompete sind es die Lippen. Ich mag den warmen Ton des Flügel-

horns lieber als den durchdringenden der Trompete, aber man braucht mehr Luft für das Flügelhorn, und es gibt auch Intonationsprobleme. Das Pocket-Kornett wiederum hat einen ganz besonderen Klang, mit dem man zurechtkommen muß. Wenn man aber diese Instrumente kennt, weiß man ganz automatisch, wie man sie am besten einsetzt. Aber um darauf zurückzukommen: Wie will man das, was man jeweils spielt, aufschreiben? Ich tue es nur ausnahmsweise, wenn ich irgend etwas festhalten möchte, um es noch einmal zu spielen. Aber ein anderer könnte das überhaupt nicht entziffern. Ich kann mit Geschriebenem grundsätzlich nicht viel anfangen. Entweder ich verstehe eine Musik auf Anhieb oder ich verstehe sie nicht. Außerdem gibt es ja Tonbänder. Was Urheberrechte betrifft, so sehe ich zwar ein, daß sie aus materiellen Gründen wichtig sind, aber für die Musik bedeuten sie nichts. Die Vögel erheben auch keinen Urheberanspruch, und niemand wird je für sie Musik aufschreiben. Es ist merkwürdig mit der Musik, man spürt instinktiv die Eigenarten eines Stückes und weiß sofort, welches Instrument man benutzen muß. Und wenn ich mich spielen höre, denke ich: genauso muß es sein. Aber es kommt nicht aus mir heraus, sondern es geht durch mich hindurch wie durch einen Kanal. Ich selbst habe keinen Einfluß darauf. Ich weiß nicht wie das geschieht, jedenfalls benütze ich die Instrumente wie etwa meine Fingerspitzen. Aber ich möchte das nicht kommerziell ausnützen, etwa als Ein-Mann-Band auftreten.“

Der Synthesizer — ein Machtmittel

In letzter Zeit arbeitet McPhee häufig mit dem Synthesizerspieler John Snyder zusammen, mit dem er sich jetzt auch gemeinsam in Europa vorstellt. Die Neuartigkeit der Klänge, die mit diesem Instrument erzeugt werden können, reizt McPhee, dem es vor allem um die Ausnutzung aller klanglichen Möglichkeiten geht. Hier sein Kommentar:

„Man kann mit dem Synthesizer Dinge tun, die nie zuvor möglich waren. Obwohl es auch da Grenzen gibt. Ich habe das Instrument zunächst gehaßt, weil es falsch eingesetzt wurde. Man hat versucht, damit andere Instrumente zu imitieren. Das ist Unsinn, denn gerade daß man damit völlig neue Klänge erzeugen kann, ist entscheidend. Das wurde lange außer acht gelassen.

Freilich ist man mit dem Synthesizer

auf einen Raum angewiesen, wo man ihn verwenden kann. Man ist abhängig von einem elektrischen Anschluß. Aber er vermittelt Macht: Man kann den Synthesizer anschalten und dann jedermann damit aus dem Raum blasen. Nur mit Energiewellen. Das sind so Dinge, die ich gerne erforschen möchte. Klangverbindungen und Raumbeziehungen sind Aspekte der Musik, mit denen fast noch niemand arbeitete. Mich interessiert das brennend. Ich würde gerne die Sprache der akustischen Instrumente, die ich spiele, neu gestalten, indem ich sie der Ausdrucksweise des Synthesizers angleiche. Die meiste Musik, die wir hören, basiert entweder auf der Orgel oder dem Klavier. Es gab auch Solopianisten, die in ihrer Phrasierung von Saxophonisten beeinflusst waren und umgekehrt. Aber was geschieht nun, wenn man ein Instrument wie den Synthesizer hat? Dann muß sich die gesamte Musik verändern. Für gewisse Leute bedeutet das freilich eine Bedrohung ihrer Sicherheit. Sie sind bequem geworden und fühlen sich in ihrer Position recht sicher. Doch können sie die Entwicklung nicht aufhalten, sie müssen mit dem Strom schwimmen, sich umstellen und versuchen, das Beste daraus zu machen. Beim Synthesizer kommt es nur darauf an, daß man ihn nicht wie eine Maschine betrachtet, die man anschaltet und die dann von selbst arbeitet. Es ist immer noch der Mensch, der darauf die Musik macht. Und er muß besonders feinfühlig sein, wenn er ihn' zum Sprachrohr seines Selbst macht. Ein Synthesizer muß nicht kalt klingen, er kann durchaus Gefühle ansprechen und die Zuhörer bewegen. Es kommt immer darauf an, wer spielt. Wie jeder Musiker trägt auch der Synthesizerspieler eine Verantwortung, gerade weil er über ein so enormes Machtmittel verfügt. Ob etwas gut oder schlecht ist, das obliegt dem Musiker, dem guten oder schlechten. Das Publikum kann es nicht entscheiden, denn ihm wird von den Massenmedien alles angedreht. Man kann also von den Zuhörern nicht verlangen, Entscheidungen zu fällen. Sie stehen außerhalb der Verantwortung, solange sie nicht in der Lage sind, selbst zu denken."

Pla'cntips

Joe McPhee „Underground Railroad“ CJR-1
 Joe McPhee „Nation Time“ CJR-2
 Joe McPhee-Harold E. Smith-Mike Kull „Trinity“ CJR-3
 Joe McPhee-John Snyder „Pieces Of Light“ CJR-4
 Joe McPhee „Black Magic Man“ hat/Hut Records
 The Clifford Thornton New Art Ensemble „Freedom & Unity“ (mit Joe McPhee) Third World 9636

IAN CARR

auf den Spuren von Miles Davis

Seit die USA nicht mehr das Jazz-Monopol besitzen, haben sich in Europa mehrere Gruppen einen Namen gemacht, die ganz eigenes zu bieten haben. Dazu gehört die 1969 von dem jetzt 43jährigen, aus Schottland stammenden Trompeter und Flügelhornisten Ian Carr gegründete Formation Nucleus. Nun hatte Nucleus zwar musikalisch gesehen einen großen Erfolg, es wurde ein regelrechter Kult mit dieser Gruppe getrieben, der es gelang, Jazz- und Rock-Elemente organisch und immer sehr geschmackvoll zu verbinden, doch das weitreichende Interesse, das Nucleus vor allem bei Musikern und einem inneren Kreis von Jazzfreunden fand, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß von einem großen finanziellen Gewinn keine Rede sein kann, und die Musiker hatten nicht einmal die Chance, von der Nucleus-Tätigkeit ihre Existenz zu bestreiten. Insgesamt liegen 9 Platten von dieser Gruppe vor, die alle noch erhältlich sind. Das ist beachtlich, bedeutet das doch, daß sie sich anscheinend alle noch verkaufen, wenn auch nur in 200 bis 300 Exemplaren pro Jahr. Über die Zahl der verkauften Exemplare pro Plattenveröffentlichung macht Ian Carr die Angabe: „Soviel ich weiß, wurden von jeder 12000 Stück abgesetzt, aber wohlgemerkt: weltweit! Das ist nicht viel. Gemessen an den Verkaufszahlen von Jazzplatten mag das gut erscheinen, nicht aber aus der Sicht einer Existenzbestreitung. Nucleus gab im Schnitt etwa 90 Konzerte pro Jahr, das bedeutet gut und gerne drei Monate ununterbrochene Arbeit. Es ist gewiß nicht einfach, unter diesen Bedingungen eine Gruppe über Jahre hinweg zusammenzuhalten. Für mich sieht es so aus: 85 Prozent meiner Zeit verschwende ich auf Organisations- und Verwaltungsarbeiten für Nucleus. Zudem mache ich mir viele Gedanken über die einzelnen Musiker

der Gruppe, ihre Vorstellungen von der Musik und ihre Wünsche. Es kommt mir manchmal wie ein Wunder vor, daß ich noch die Zeit habe, Musik zu schreiben und zu üben. Ich habe schon den Gedanken erwogen, ob es nicht das beste für uns wäre, wenn wir uns zwei- oder dreimal im Jahr für Konzerte zusammenfinden und jeder über die übrige Zeit für alle möglichen anderen Betätigungen frei verfügen kann."

So sieht also die Situation für eine international renommierte Jazzgruppe aus, die 1970 aufgrund ihres Sieges beim Wettbewerb europäischer Jazzgruppen in Montreux beim Newport Jazz Festival auftreten konnte, in diesem Jahr eine weitere USA-Tournee absolvierte und auch auf dem amerikanischen Plattenmarkt gut vertreten ist. Dabei wurden die Nucleus-Platten nicht etwa von England importiert, sondern Alben wie „Snakehips etcetera“ wurden in den USA gepreßt und erfreuten sich in lokalen FM-Radiostationen großer Beliebtheit.

Für Ian Carr, einen unermüdlich forschenden und arbeitenden Musiker, scheint sich jetzt wieder eine Veränderung anzubahnen. „Es klingt zwar lustig, aber es hat sich jedesmal bewahrt: Immer wenn ich eine neue Trompete habe, und das ist auch jetzt der Fall, mache ich prompt etwas anderes. Das ergab sich so, als ich ein Quintett mit dem Tenorsaxophonisten Don Randell aufstellte, dann, als ich die erste Nucleus-Formation gründete, und schließlich, als ich Nucleus total umbesetzte. Vielleicht wird sich meine Musik nicht dramatisch verändern, aber irgend etwas Neues scheint sich anzubahnen, wieder dürfte ein Kapitel meiner musikalischen Laufbahn abgeschlossen sein. Dazu paßt auch gerade diese Nucleus-Platte, die demnächst vorliegen wird und die alles zusammenfaßt,

was wir seit Bestehen der Gruppe gespielt haben. Ich habe nur vage Ideen, was sich anbahnen wird. Als ich kürzlich ein paar Tage auf dem Land verbrachte, hatte ich Zeit, darüber nachzudenken. Aber mir fielen immer nur die Dinge ein, die ich nicht tun will. So ging es mir schon damals, bevor ich Nucleus aufstellte, da wußte ich auch nur, was ich nicht tun wollte. Ich möchte jetzt längere Stücke schreiben, möchte auch eine Zeitlang recht leise spielen, habe vor, meine Kompositionen anders aufzubauen, als ständig nur nach dem Rezept: Thema — Soli — Thema."

Ian Carrs Profil als Bandleader und als Trompeter und Flügelhornist hebt sich heute markant im Jazzgeschehen ab. Er haßt Oberflächlichkeiten und vermeidet jede Effekthascherei. Er zählt auch nicht zu den Trompetern, die mit Bravour und Brillanz tönschmetternd davonrasen. Er sagt: „Ich blase ein paar Noten und hoffe, daß sie irgendwie richtig sind. Für mich kommt es im Jazz darauf an, mit ganz wenigen Mitteln möglichst viel zum Ausdruck zu bringen, so wie das etwa ein Miles Davis meisterhaft beherrscht."

Miles Davis

Mit diesem Kommentar von Ian Carr ist ein Stichwort gefallen: Miles Davis. Auf die Frage, ob er sich vorstellen könne, daß heute jemand eine moderne Jazztrompete spielt, ohne von Miles Davis beeinflusst zu sein, antwortet er: „Ich glaube nicht, aber ich bin auch nicht der Ansicht, daß man überhaupt Jazztrompete spielen kann, ohne von Louis Armstrong beeinflusst zu sein. Ich bekam meine Inspirationen zuerst von Louis Armstrong, King Oliver u. a. Aber jetzt erkenne ich, daß ich von Miles Davis mehr über die Musik gelernt habe als von jedem anderen Musiker. Ich bin ihm sehr verpflichtet. Vor allem zu der Zeit, als ich durch Europa trampelte und in Frankreich landete. Zuvor hatte ich wenig von Miles Davis gehört, aber als ich in einem französischen Schallplattengeschäft 'Blue'n'Boogie', die berühmte Version von 1954, kaufte, war das für mich fast ein Schock. Natürlich besorgte ich mir dann noch weitere Platten, die ich alle liebe, und Miles wurde für mich eine Offenbarung. Und das Merkwürdige: diese Überraschungen verblaßten nicht, sondern wiederholten sich bei jeder neuen Davis-Platte! Etwa bei der mit Collrane, dann bei 'Sketches of Spain', bei 'Por-

gy and Bess'. Und so ging es weiter. 'Kind of blue', wieder eine ganz andere Musik, dann 'In a silent way', 'Bitches brew', 'Jack Johnson', 'Live-evil!'"

Wie Ian Carr berichtet, war er gerade dabei, dem Einfluß von Miles Davis zu entrinnen, als der Verleger seines ersten Buches, das 1973 unter dem Titel „Music Outside" erschien und eine Zusammenfassung des neuen Jazz in England anhand von Musikerporträts enthält, mit der Idee an ihn herangetreten sei, doch ein Buch über Miles Davis zu schreiben. Carr sagte nach langem Zögern zu, denn er bewundert und verehrt Miles so sehr, daß er in diesem Auftrag die Möglichkeit sieht, ihm damit dienen zu können, Ian Carr macht sich diese Arbeit daher bestimmt nicht leicht, mit der er bis Ende des Jahres fertig zu werden hofft.

Als Ian im letzten September in die USA reiste, um dort Miles Davis persönlich zu treffen und mit ihm über das Projekt zu reden, wurde Miles überraschend mit Lungenentzündung ins Krankenhaus eingeliefert. Zudem stand die große Hüftoperation bevor, der er sich dann im Dezember unterziehen konnte. Carr machte inzwischen sehr viele Interviews mit Musikern, die mit Miles eng verbunden sind; zudem bekam er von der Schallplattenfirma "IBS" jegliche Unterstützung und freien Zugang zu dem umfangreichen Archiv, das alles enthält, was seit 1955 über Miles Davis geschrieben wurde. Carr konnte sich zwei Tage lang Kopien davon anfertigen und nahm somit einen Manuskriptstapel mit nach Hause, der über einen halben Meter hoch ist. CBS versorgte ihn auch mit vielen, bisher nicht veröffentlichten Fotos von Miles. Zudem verfügt Carr über alle Platten, die je von Miles veröffentlicht wurden, und entdeckte Artikel in Magazinen, von denen er zuvor nicht einmal den Namen kannte. Eines davon hat einmal eine ganze Ausgabe Miles Davis gewidmet. Es basiert auf einem Interview mit Miles, das über Tage hinweggeht. Unter Carrs Material sind auch Kopien von Tonband-Interviews mit Miles, auf der alle Seiten seiner schillernden Persönlichkeit dokumentiert sind. „Zeigt sich Miles hier bokkig, halsstarrig und aggressiv, so erscheint er dort wieder aufregend interessant und fantastisch lebenswürdig", berichtet Carr. „Was mir allein noch an Informationen fehlt, c'as sind ein paar Dinge, die ich nur in einem persönlichen Gespräch mit ihm erfahren kann. Etwa, warum er, der aus einer begüterten Mittelklasse-Familie stammt, so früh geheiratet hat. Da-

mals war er 17 oder 18 Jahre alt. Ich kann mir das nicht erklären, zumal er als Bourgeois doch alle Freiheiten genoß. Dann möchte ich erfahren, ob er immer noch das hohe Mundstück benutzt, das er schon als Junge hatte, warum er Martin-Trompeten bevorzugt und zu welchem Zeitpunkt seiner Laufbahn er viel geübt hat."

Sehr interessant ist die Ansicht Carrs über die Bedeutung von Miles Davis für den Jazz und die Pop-Musik. Er sagt: „Kulturell gesehen ist Miles Davis eine enorm wichtige Persönlichkeit dieses Jahrhunderts. Er ist gewissermaßen eine Schlüsselfigur, in der alles zusammentrifft: die westliche und nichtwestliche, die improvisierte und komponierte Musik, Schwarz und Weiß. Er ist ein komplettes Paradoxon. Als schwarzer Amerikaner gehört er zu einer Minderheit, ja, er ist sogar so tief schwarz, daß er selbst unter den Negeren noch zu einer Minderheit gehört. Andererseits zählt er als reicher Bourgeois zu den Spitzen der amerikanischen Gesellschaft. Davis ist ein sehr guter Trompeter, ein großartiger Improvisator, ist äußerst sensitiv, sehr intelligent und doch manchmal von einer unkontrollierten, bösrartigen Heftigkeit. Seine Musik kann insgesamt als Versuch gesehen werden, diese Widersprüche zu lösen. So die zwischen der westlichen Einstellung zur Musik, also dem reinen Sound, dem objektiven, nicht persönlichen Ton, den Kompositionen und festgelegten Strukturen, und dem nichtwestlichen Musizierideal, wobei das Instrument praktisch Teil des Sprechens ist, Ostinato-Rhythmen, die praktisch zeitlich unbegrenzt sind, vorherrschen und sich die Struktur der Musik allein aus dem Improvisieren ergibt. All das geschieht bei Miles Davis live, spontan, in einer wunderbaren Balance. In 'Birth of the cool', der 9-Mann-Band des Jahres 1949 dominierte das westliche Element, aber in der neuesten Phase von Miles, in der einiges gewiß so hervorragend ist wie die Meilensteine zuvor, ist der nichtwestliche Einfluß sehr stark, die schwarze, afrikanische, nichtwestliche Einstellung zur Musik vorherrschend. So muß man also die Person Miles Davis sehen, um ihm gerecht zu werden."

Gil Evans

Natürlich suchte Ian Carr in New York den Arrangeur Gil Evans auf, der lange Jahre mit Miles Davis fruchtbar zusammenarbeitete. Evans lebt in einem riesigen Wohnblock, einem ehemali-

gen Fernsprechamt, das während der Kennedy-Zeit in Appartements für Künstler umgebaut wurde, Ian Carr erzählt: „In dem ungeheuer langen Block mit seinen endlosen Gängen und zahlreichen Türen wohnt Gil Evans im Appartement 643. Ich hatte mich telefonisch angekündigt und so empfing mich Sil schon an der Tür — in lässig buntem Hemd, mit Jeans und barfuß. Die Wohnung hat zwei Ebenen, enthält eine Küche, zwei Schlafzimmer und ein riesiges Wohnzimmer, das durch einen Treppenaufgang praktisch in zwei Teile zerfällt. Auf jeder Seite sind große Fenster und auf der einen Hälfte sind seine Keyboards aufgebaut, seine Hi-Fi-Anlagen, die dazugehörenden technischen Geräte und die Percussions-Instrumente. Die andere Seite enthält das eigentliche Wohnzimmer mit einem Tisch und diversen Sitzgelegenheiten. Das erste, was Gil tat, war, daß er mir eine Tasse Tee aufgoß. Er wußte, daß ich an einem Buch über Miles arbeitete, aber als ich ihm sagte, ich würde gerne einiges von ihm über Miles erfahren und auf Tonband festhalten, kam er sichtlich in Bedrängnis. ‚Die Erinnerungen machen mich so traurig‘, suchte er mit bekümmelter Miene zu erklären, ‚und vielleicht kann ich eher einmal darüber sprechen, wenn ich siebzig oder achtzig Jahre alt bin.‘ Mir blieb daraufhin nur zu erwidern, daß ich unter diesen Umständen das Interview vergessen wolle. Ich stellte also das Tonband beiseite und es wurde dann ein recht gemütlicher Abend. Gils Frau Anita kam dazu, seine Söhne, von denen der eine ja Miles heißt, fanden sich ein und Evans spielte mir interessante Tonbandaufnahmen vor.

Es ergab sich dann im Verlauf des Abends von selbst, daß er mir in ungezwungener Atmosphäre doch vieles über Miles Davis erzählte, Dinge, die ich dann später aufschrieb. Einen anderen Weg gab es für mich nicht, da ich Gil so sehr schätze, daß ich nichts tun konnte, was ihn unglücklich macht, daß ich also das Bandgerät nicht benutzte. Ich habe nie zuvor eine Persönlichkeit von solcher Integrität getroffen, und Gils ethische, humanitäre Haltung hat ein Maß erreicht, daß ihm das in unserer Gesellschaft bereits wieder zum Nachteil gereicht. So lebt er mit seiner Familie in großen finanziellen Schwierigkeiten, über die seine Frau kommentierte: ‚Das Problem der Armut liegt darin, daß sie zur Untätigkeit verurteilt.‘ Ich verstand sie, hatte ich diese Misere doch schon kennengelernt, als ich in New York ein Evans-Konzert besuchte, das das absolut beste war, was ich hörte, und ich auf meine Frage, wann er denn

wieder einmal mit seinem Orchester auftreten würde, von ihm die Antwort erhielt: ‚In einem halben Jahr.‘ Darauf fragte ich ihn, warum er nicht irgend etwas tun würde, womit er aus der finanziellen Misere herauskäme, warum er nicht beispielsweise eine Lehrtätigkeit an der Berklee School aufnehmen würde. Ich hatte dort nämlich gerade erfahren, daß man ihn liebend gerne als Dozenten hätte. Aber er erwiderte: ‚Das könnte ich niemals tun, denn ich kann den Leuten einfach nicht sagen, was sie wissen sollten. Ich kann das nicht.‘

Es ist schlecht für ihn, daß er nicht einmal solche Möglichkeiten ergreift. Zudem hat er auch gesundheitliche Sorgen, denn er und seine Frau haben sich einen Leistenbruch zugezogen, weil sie beide immer wieder die schweren technischen Geräte schleppen. Aber Gil war weit davon entfernt, sich in einem Lamento zu ergehen, und recht unterhaltend gab er so manche amüsante Erlebnisse zum Besten. So erzählte er z. B. von einer sogenannten ‚Doctor Party‘, wie sie Miles Davis so gerne gibt. Er lädt dazu all seine Freunde ein, die an irgendeiner Krankheit leiden. Dazu bittet er einen Arzt, der als Koryphäe gilt. Es werden Köstlichkeiten serviert, französische Salate, Weine, und dann wird jeder der Beteiligten vom Arzt untersucht und beraten. Lachend bekennt Gil, daß das die originellste Party seines Lebens gewesen sei.

Als Gil 15 Jahre alt war, hatte ihm der Arzt verboten, tierisches Fett oder Zucker zu essen, und das hat er seither beibehalten. Auch hat er sich das Rauchen abgewöhnt, nachdem er zuvor 60 bis 80 Zigaretten konsumiert hatte. Zudem trinkt er keinen Alkohol. Aber er raucht Pot in einem Pfeifchen. Es ist schwer zu sagen, womit sich Gil den ganzen Tag beschäftigt, denn er hat sehr wenig Auftrittsmöglichkeiten, produziert auch kaum Platten. Ich habe auch nicht den Eindruck, daß er viel Musik schreibt, die er nur nicht veröffentlichen kann. Denn auf der neuesten Platte, die unter dem Titel ‚There comes a time‘ von ihm vorliegt, sind nur zwei ganz kurze Stücke von ihm enthalten, von denen z. B. ‚Anita's dance‘ recht deutlich hörbar vom Orchester improvisiert wird. Wenn er also Kompositionen vorliegen hätte, dann würde er sie sicher für diese Produktion benutzt haben. Ich glaube, daß er viel denkt und meditiert und nur etwas schreibt, wenn er es für wirklich bedeutend hält. Daß er sich viel mit seinen beiden Söhnen beschäftigt, liegt daran, daß er sehr spät geheiratet

hat, nämlich zu der Zeit, als er die Platte ‚The individualism of Gil Evans‘ veröffentlichen konnte. Damals lernte er seine Frau Anita kennen. Er hat also das Familienleben erst vor rund 10 Jahren so richtig entdeckt und scheint es noch immer entsprechend zu genießen, denn seine Familie liebt er spürbar über alles.

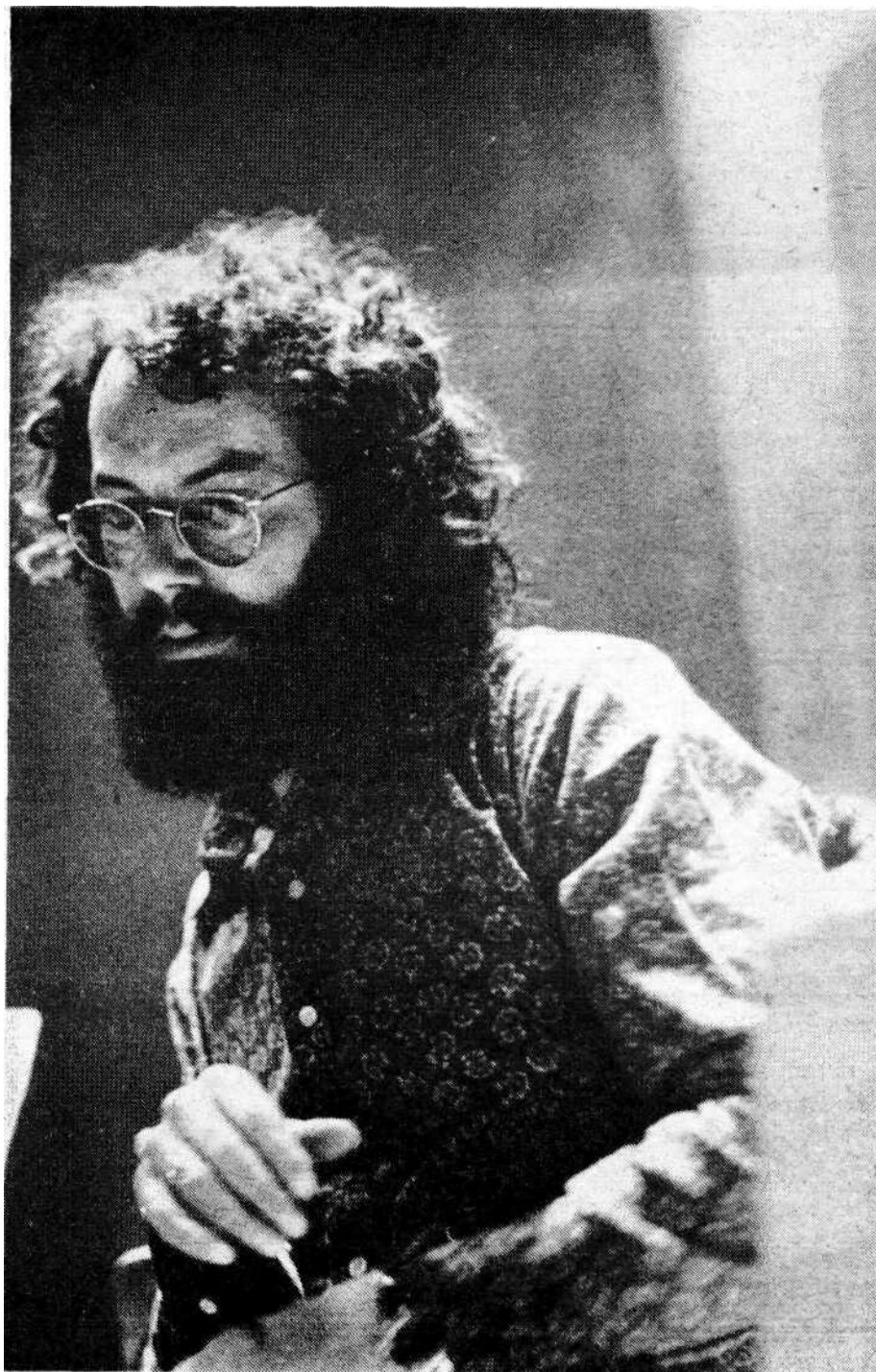
Bolden — Rembrandt — Macero

Von Louis Armstrong erzählte er mir, daß er ihm einmal eine Kopie seines Albums von ‚Porgy and Bess‘ mit Miles Davis gegeben habe, und daß Satchmos Kommentar dazu beim nächsten Zusammentreffen gewesen sei: ‚Oh, eine fantastische Platte! Dieser Miles Davis erinnert mich an einen Trompeter, den ich kannte, als ich noch ein kleiner Junge war. Es war Buddy Bolden!‘ Jedem Jazz-Fan wäre dieser Name ein Begriff gewesen, aber Gil Evans hatte keine Ahnung, wen Armstrong meinte, und er konnte daher mit dessen Bemerkung nichts anfangen. Ich glaube, daß Gil sehr gut über Impressionisten wie Debussy oder Ravel Bescheid weiß, daß er sich auch unter den spanischen Komponisten sehr gut auskennt, daß es aber im Jazz viele Dinge gibt, von denen er überhaupt nichts weiß, daß er überhaupt von so manchem keinerlei Kenntnis hat, einfach weil es ihn nicht interessiert. Das ist gerade bei einer solchen Persönlichkeit ganz erstaunlich, manchmal auch wahnsinnig komisch.

Nicht zuletzt durch Gil Evans entdeckte ich, wie Miles Davis arbeitet. Es ist ähnlich wie bei der flämischen Schule der Maler. Etwa bei Rembrandt, der ein Studio hatte, in dem viele Maler arbeiteten, von denen sich jeder auf eine bestimmte Technik spezialisiert hatte. Miles arbeitet entsprechend mit all den Musikern, mit denen er zusammenkommt. Oder auch mit Arrangeuren wie Teo Macero und Gil Evans. Auf diese Weise bekommt Miles Davis soundsoviele Kompositionen zugeschrieben, die in Wahrheit von anderen stammen. Ich bin nicht erst durch Gil darauf gestoßen, zumal sich Evans gerade über diese Dinge nicht gerne äußert. Ich fragte ihn unter anderem, welches das letzte Album war, bei dem er mit Miles Davis gearbeitet habe. Ich meinte, bei dem er Arrangements für ihn geschrieben habe. Er nannte ‚Filles de Kilimanjaro‘. Tatsächlich hat Gil Evans viele Passagen von diesem

Album geschrieben. Was keineswegs das Verdienst von Miles Davis schmälert. Aber es ist interessant, daß Davis Teo Macero, der ein hervorragender Musiker ist, Gil Evans und all die anderen Musiker benutzt, um dann als Meister über allem zu thronen. Er arbeitet eben in dieser Workshop-Weise und bedient sich dabei kreativer Musiker. Gil hat auf vielen anderen Alben von Miles Davis auch mitgearbeitet, obwohl man das nirgendwo nachlesen kann. Auch andere Musiker schufen Kompositionen, auf denen Miles Davis seine Musik aufbaut. Einzelheiten waren von Gil freilich nicht zu erfahren, aber er nannte als Beispiel von der Platte 'In a silent way' das Stück 'It's about time', von dem zumindest die zugrunde liegende Riff-Figur von Joe Zawinul stammt. Aber das spielt letzten Endes keine Rolle, zumal erst das, was Miles Davis daraus macht, Gewicht hat. Joe Zawinul selbst erzählte mir vor nicht allzu langer Zeit, daß ihn Miles Davisi eines Tages angerufen und gesagt habe: 'Jetzt kommt bald das Album heraus, auf dem eines deiner Stücke drauf ist. Kann ich es als meines übernehmen?' Zawinul erwiderte: 'Nie im Leben, das ist meine Komposition!' Aber Miles Davis mag Joe vielleicht gerade deshalb, weil er sich zu behaupten weiß und ihm nicht dienert. Jedenfalls benutzt Miles immer wieder Stücke anderer Musiker, die dann unter seinem Namen erscheinen."

Ein interessantes Gespräch führte Ian Carr in New York auch mit Teo Macero. „Es war Dynamit!“ sagt er. Teo ist in erster Linie Komponist, früher spielte er Tenorsaxophon, Ian Carr berichtet über das Zusammentreffen mit Macero: „Er ist traurig, wenn nicht verbittert, daß CBS, für die er als Produzent arbeitet, nie etwas von seiner Musik aufnehmen will, mit der Begründung, sie würde sich ja doch nicht verkaufen. Dabei ist er ein großartiger Komponist westlicher Kunstmusik, wie man sagen könnte. Mit Miles Davis hat er eine sehr enge Beziehung: 'Es ist wie eine Ehe', bekennt er, 'aber es gab schon eine Periode von drei Jahren, in der wir kein Wort miteinander redeten. Jahrelang hat Miles nämlich die CBS-Leute bedrängt, mich zu feuern; er versuchte auch zu erreichen, daß meine Sekretärin entlassen wird. Heute allerdings sind wir wieder wie ein Herz und eine Seele.' Als die Aufnahmen für 'Bitches Brew' gemacht wurden, kamen alle Musiker herein und bauten ihre Instrumente und Anlagen auf, währenddessen Teo Macero in der Regie saß. Zu jener Zeit war Miles gerade daran, Teo loszuwerden, und als Davis in die Regie kam, fuhr ihn Teo an: 'Pack ge-



IAN CARR

Foto: Hans Kumpf

fälligst deine verdammte Trompete und mach, daß du raus kommst.' Während ging Miles m't seiner Trompete nach draußen, aber nicht auf die Straße, sondern auf anderem Weg zurück ins Studio. Teo ging Miles nach, stellte sich wortlos neben ihn und blieb dort, bis das gesamte Album fertig

war. Es gibt davon ein Foto auf der Rückseite des 'Bitches Brew'-Albums. CBS nimmt interessanterweise alles auf, was Miles jeweils im Studio spielt, und die Originalbänder ruhen unberührt in den Archiven. Es werden durchschnittlich etwa 3 Stunden Musik aufgenommen und Miles sucht zu-

sammen mit Teo Macero das aus, was dann auf der Platte erscheinen wird. Das wird aus dem Originalband, das ja unversehrt bleiben muß, herauskopiert. CBS ist der Ansicht, daß die Musik von Miles Davis von historischem Wert sei und daher aufbewahrt werden müsse. Ich finde das richtig. Vielleicht wollen einige Fachleute in Amerika an den Universitäten einmal Bücher über den kreativen Prozeß der Miles-Davis-Musik schreiben, und dafür ist es sehr wichtig, daß all seine Musik noch auf Band festgehalten ist. Aus den Platten ist nur ein Teil der Entwicklung nachzuvollziehen."

In seinem Buch will Ian Carr vor allem das Phänomen Miles Davis durchforschen. Dabei wird die Musik in allen Einzelheiten analysiert. Aus diesem Grund hört Carr sorgfältig die Platten ab, schreibt die wichtigsten Dinge nieder und wird auch entsprechende Notenbeispiele im Schlußteil des Buches zusammenfassen. In jedem Kapitel sollen Problemkreise angeschnitten werden. So die Arbeitsmöglichkeiten von Davis, die Rassensituation, seine politische Position, die Band, die Musik usw. Es soll dabei ersichtlich werden, wie das eine das andere beeinflusst. Auch auf seine Beziehung zur Presse wird hingewiesen, Kritiken über ihn werden zitiert.

Nicht überall findet Miles Davis Anerkennung, Ian Carr sagt dazu: „Aus Stichproben, die ich machte, ging hervor, daß von den Bevölkerungsschichten, die Miles erreichen will, ihn beispielsweise seine gebildeten schwarzen Landsleute zwar respektieren, daß er bei ihnen aber alles andere als populär ist. Der Bassist Dave Holland hat sich vor Jahren im Melody Maker auch einmal sehr kritisch über Miles und seine Zusammenarbeit mit ihm geäußert. Kürzlich aber erst gestand er mir, daß er Miles sehr lieben würde. Seit Holland nicht mehr mit ihm zusammen Musik macht, scheint er seine Ansicht revidiert zu haben. Er weist freilich darauf hin, daß Miles mysteriös ist und es liebt, sich mit diesem Nimbus zu umgeben. Aber das steht ihm zu. Als Miles Davis in Japan gastierte und das Album 'Agharta' produzierte, war er sehr krank, gab sich aber durchaus nicht unangenehm oder schwierig. Obwohl er sich sehr schlecht fühlte, absolvierte er das Konzertprogramm, wollte dem Publikum etwas geben. Er kam sogar zum Schluß noch einmal auf die Bühne und spielte eine Zugabe. Er ist ein ganz außergewöhnlicher Musiker und je mehr ich über ihn nachdenke, über ihn herausfinde, desto mysteriöser erscheint er mir. Was

er jetzt als nächstes machen wird, weiß: ich nicht; ich hörte, daß er wieder mit Gil Evans zusammenarbeiten möchte. Vielleicht macht er sich auch eines Tages an eine Arie aus Tosca und ich bin sicher, es wird etwas sehr Gutes dabei herauskommen!"

USA — Europa

Über seine Eindrücke von der Jazz-Szene in den USA sagt Ian Carr: „Es gibt hier eine Menge Musik, die überhaupt nicht gut ist. Ich hörte einen meiner Favoriten, den Schlagzeuger Roy Haynes, eines Abends mit seiner Band in Harlem und war wahnsinnig gespannt auf die Musik gewesen. Er selbst spielte zwar fantastisch, aber die Band enttäuschte mich sehr. Da war ein Trompeter mit guten Anlagen, aber noch recht unfertig, ein besserer Tenorist, aber weit davon entfernt, wirklich gut zu sein, ein indiskutabler Bassist und ein ebenso schlechter Pianist. Da gibt es heute doch sehr viel bessere europäische Musiker, die zwar nicht die Spitze des Berges bilden wie Miles Davis oder Duke Ellington, die aber doch sehr kompetent sind. Man denke auch an den Einfluß, den europäische Musiker wie Dave Holland, John McLaughlin oder Joe Zawinul auf Miles Davis ausübten. Oder auf die Ausstrahlung eines Miroslav Vitous auf das Jazzgeschehen in den USA. und es gibt amerikanische Musiker, die namhaft und entsprechend gut beschäftigt sind, die ich aber nicht in meine Band nehmen könnte und wollte. Das beste, was ich in den USA gehört habe, war die Gil Evans Band und die Gruppe mit Art. Dny Braxton, Dave Holland und Barry Altschul, obwohl ich für diese Art Musik keine besonders großen Sympathien habe. Dagegen bot Clive Davis grausigen Jazz-Rock, Larry Coryell hatte mit seiner Gruppe nichts Besonderes zu sagen, die Brecker-Brüder waren zwar instrumental großartig, aber insgesamt war's zu viel Hörm und zu wenig Musik. Harvey Mason: Groove, aber sonst nichts. Ich war außerordentlich enttäuscht. Da schätze ich eher Musiker, die vielleicht ihr Instrument noch nicht völlig meistern, aber bei denen man spürt, daß sie Überzeugendes und Kraftvolles auszusagen haben. Der gute Ruf des USA-Jazz basiert heute auf der Musik einiger Giants wie Monk, Miles, Gil Evans, die ein Maß an Kreativität haben, das sie vor den Europäern auszeichnet, aber mit dem Gros der ame-

rikanischen Musiker können die europäischen durchaus mithalten."

Ein aufschlußreiches Gespräch über schwarzen und weißen Jazz führte Ian Carr mit Art Blakey. Gruppen wie die von Archie Shepp oder das Chicago Art Ensemble gaben in den 60er Jahren nachdrücklich bekannt: „Wir spielen Black Music.“ Dazu sagt Ian Carr: „Ich sprach Art Blakey darauf an, was es mit der Black Music auf sich habe, ob denn Schwarze das Publikum von John Coltrane bildeten oder ob seine — Blakeys — Zuhörer Schwarze sind. Denn nachweislich handelt es sich in Wahrheit stets um die weiße Mittelklasse. Und ich fragte Blakey weiter, warum seiner Ansicht nach bei seinem Engagement im Village Gate so wenig Leute erscheinen. Er antwortete, daß für gewöhnlich das Publikum komme, das nach dem Theater noch in den Jazzclub gehe. Doch würden die Theater derzeit streiken. Als ich darauf hinwies, daß es doch Leute aus der weißen Mittelklasse seien, die zuerst ins Theater und dann in den Jazzclub gehen, mußte er mir recht geben, fügte jedoch hinzu: ‚Das war im Jazz immer so.‘ — ‚Warum lieben denn Ihre Landsleute den Jazz nicht?‘ wollte ich weiter von Blakey wissen. ‚Weil sie dumm sind‘, sagte er schließlich mit Verachtung.

Aber was soll all der Mythos über die Black Music, die nicht Jazz ist, sondern Musik von Sly and the Family Stone oder Aretha Franklin. Jedenfalls kommt da das Art Ensemble of Chicago wirklich ganz zuletzt — so auch Archie Shepp. Vergißt man einmal das Publikum und untersucht die Musiker, so kommt man darauf, daß die, die heute Jazz spielen, in der Mehrzahl Weiße sind. Vielleicht sind sie nicht die Könige, das wird in dieser Musikart das Art Ensemble of Chicago sein, aber es gibt doch unglaublich viele hervorragende weiße Jazzmusiker. Wenn man schon einer Musik eine Farbe begeben will, was ich persönlich für idiotisch halte, muß man unterscheiden zwischen denen, die ihr zuhören und denen, die sie spielen. Betrachtet man das Publikum, ist der Jazz keine Black Music, zieht man die Musiker heran, ist er halb und halb, also schwarz-weiß. Die Musik von Miles Davis z. B. ist gültig für eine Minderheit der Schwarzen in den USA. Ich machte die Erfahrung, daß es die Schwarzen gerne sehen, wenn einer der Ihren, Jener aus der Nachbarschaft, Erfolg hat. Sie applaudieren praktisch sich selbst. Ich beobachtete Jas bei vielen tausend Menschen in einem Stadion, in dem

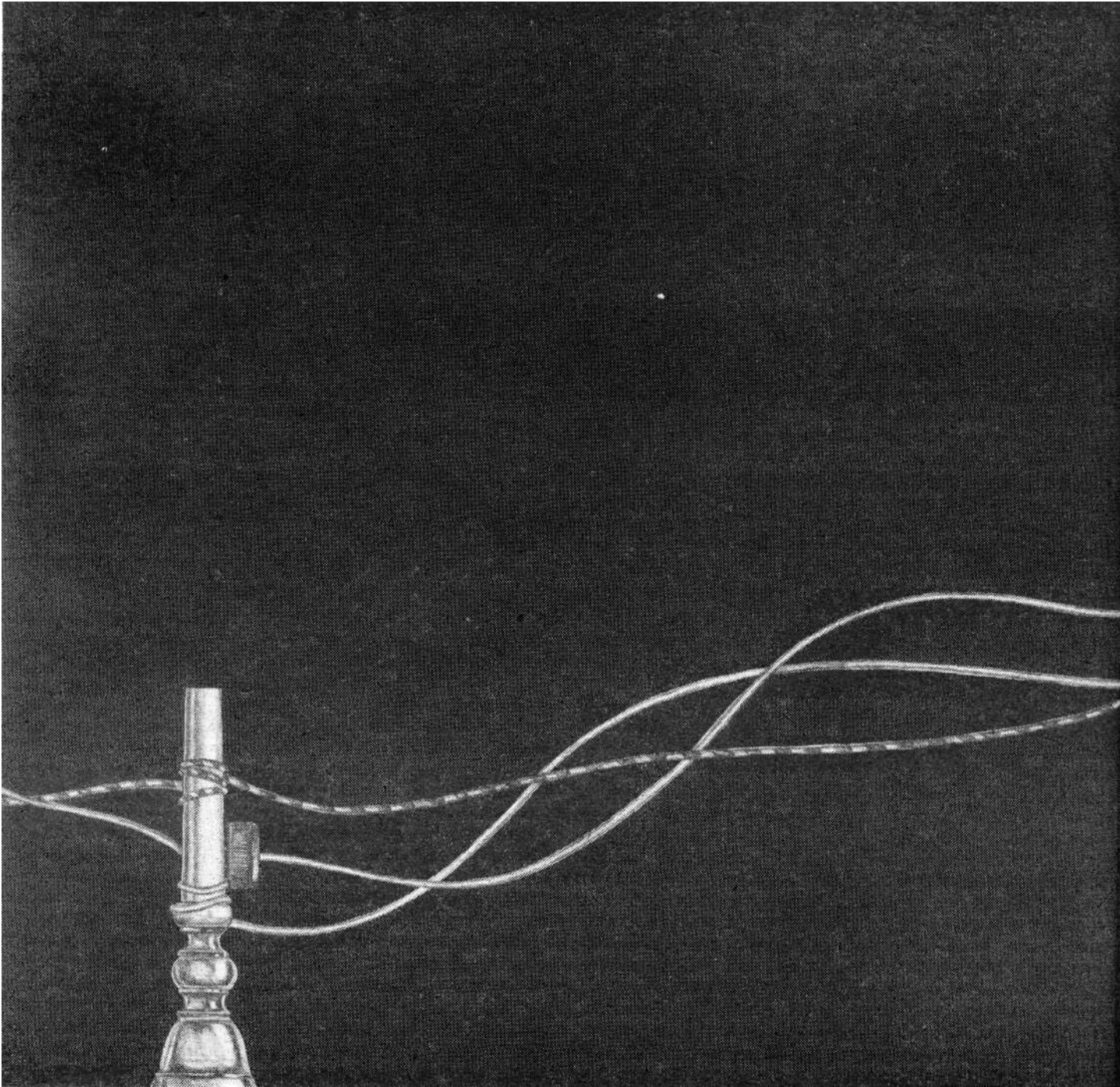
Isaac Hayes auftrat. Als er sagte: 'Ich habe gerade zwei Filmmusiken gemacht ...', gab es Riesenapplaus. Als er sagte: 'Ich fing mit nichts an ...', brandete erneut der Beifall auf. Er ist ein Symbol des Erfolgs, mit dem sich die Schwarzen identifizieren können. Eine interessante Situation, und ich bin weit davon entfernt, auf diese Leute herabzusehen, denn sie haben so viel Schweres durchgemacht, daß sie eine solche Figur brauchen, die für sie Vorbild ist, in der sie das Ziel ihrer Wünsche erkennen. Aber daraus ersieht man, was die Masse der Schwarzen braucht und warum eine schwarze Jazzgruppe in dieses Bild überhaupt nicht hineinpaßt.

Wenn man eine Musik macht wie Herbie Hancock, dann ist das eine kreative Sache, wenn man sie noch niemals gespielt hat. Aber man kann nicht ewig so weitermachen. Das bedeutet für ihn, daß er irgendwann etwas anderes erarbeiten oder kreieren muß. Platten wie 'Thrust' und 'Headhunters' sind gekonnt, aber sie bewegen mich nicht im Herzen, wie das bei wirklich großartiger Musik der Fall ist. Es ist Herbies Problem, was er jetzt tun wird, obwohl es da um keine finanzielle Frage geht, denn er ist reich genug. Aber das ist auch Joe Zawinul. Sie besitzen Häuser mit 30 Zimmern. In gewissem Sinne könnten sie sich zurückziehen und genau das tun, was

sie wollen. Aber ich weiß nicht, was sie wirklich wollen.

Weather Report muß man zugestehen, daß es eine wirklich gute Gruppe ist. Ich hörte sie in einem Konzert in London, das nur den Nachteil hatte, daß sie viel zu lange spielten und dabei vieles ständig wiederholten. Wenn man einmal in einen Rock-Groove kommt, ist das nur so lange gut, so lange man sich nicht den ganzen Abend darin bewegt, denn das wird langweilig. Jedenfalls hat Weather Report künstlerisches Format und verdient den Erfolg, den ich mit Nucleus wahrscheinlich nie in diesem Maße haben werde. Erstaunlicherweise hat der Europäer Joe Zawinul

MILES DAVIS



einen Groove, der besser und echter "ist, als der vieler schwarzer Amerikaner. Er ist ungeheuer funky. Als ich früher Platten der alten Cannonball Adderley Gruppe hörte, hatte ich immer besonderes Interesse an Zawinul, der seinen schwarzen Kollegen gewiß in nichts nachstand. Er beherrscht dieses Feeling, diesen Groove wie kaum ein anderer, und ohne mit dem finanziellen Erfolg seine Identität zu verlieren. Und wenn ich Herbie Hancock auch liebe, weil er wunderbare Musik machen kann, berührt mich Weather Report noch viel tiefer, weil ich ihre Musik einfach für echter halte."

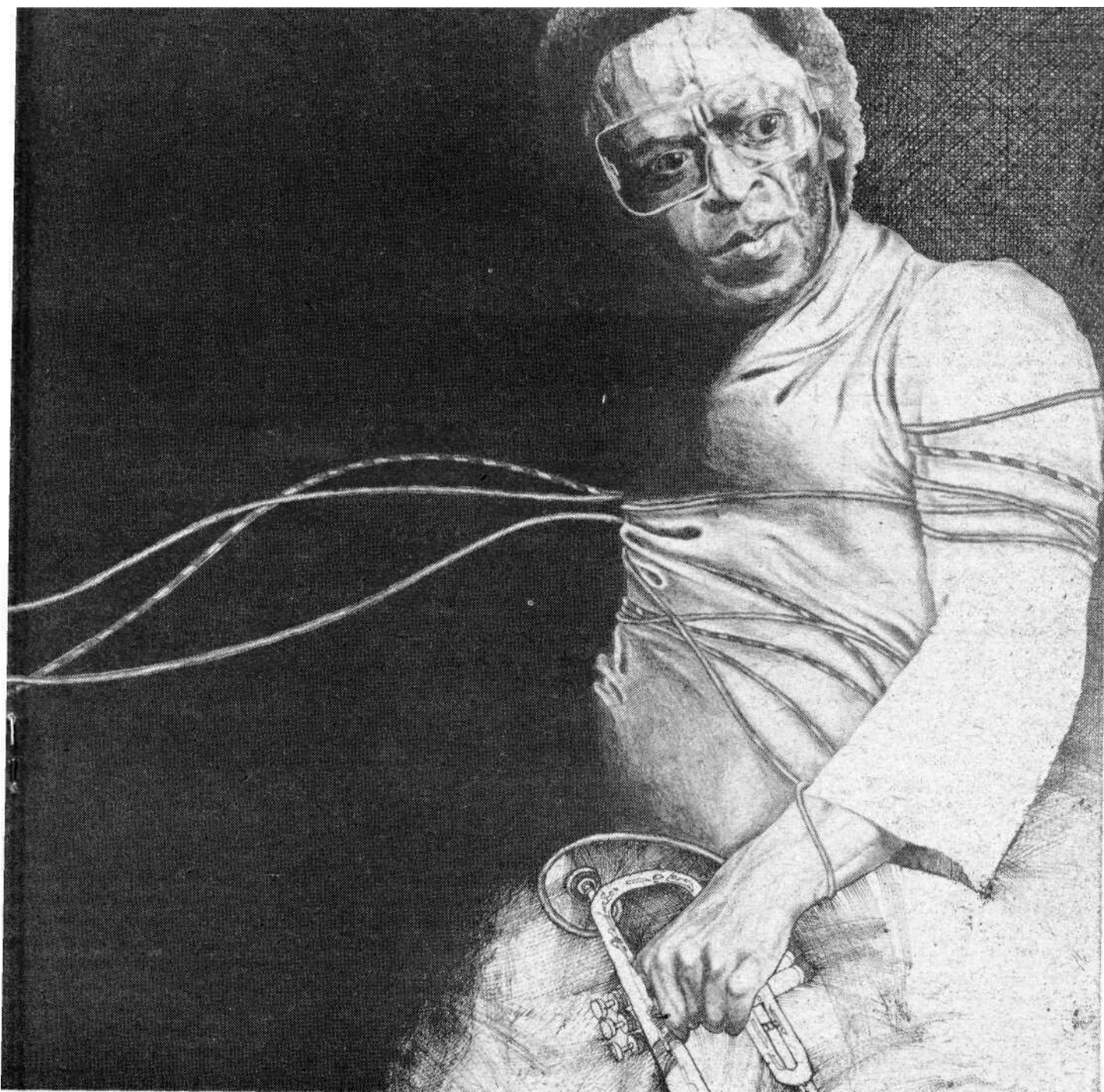
Aus allem, was Ian Carr von seiner Reise berichtet, geht hervor, daß sich europäische Musiker uneingeschränkt zu den großen Amerikanern bekennen, daß sie aber aufgehört haben, blindlings alles für gut zu befinden und nachzuahmen, was aus den USA kommt. Der Jazz ist zweifellos Amerikas kreativster Beitrag zum kulturellen Leben der westlichen Welt. Aber er ist nun nicht mehr auf die neue Welt beschränkt; der schöpferische Beitrag der Europäer hat sich bewiesen und der Jazz ist auf dem Weg, eine Weltmusik zu werden. Es bleibt zu hoffen, daß das Publikum zu dieser Erkenntnis kommt und Musiker wie

Ian Carr nach ihrem künstlerischen Format und nicht nach ihrer Herkunft beurteilt.
Gudrun Endress

Plattenhinweise

Nucleus: Elastic Rock	Vertigo 6360 008
Nucleus: We'll Talk About It Later	Vertigo 6360 027
Ian Carr with Nucleus: Solar Plexus	Vertigo 6360 039
Ian Carr: Belladonna	Vertigo 6360 076
Ian Carr with Nucleus: Labyrinth	Vertigo 6360 091
Ian Carr's Nucleus: Roots	Vertigo 6360 100
Nucleus: Under The Sun	Vertigo 6360 110
Nucleus: Snakehips Etcetera	Vertigo 6360 119
Nucleus: Alleycat	Vertigo 6360 124

Illustration: Herbert Joos



2. Open Air Jazz Festival des SWF in Freiburg

Keine Handikaps, kein Gewurschtel vor oder hinter den Palisaden. Ein friedliches Fest, das 2. Open Air Jazz Festival des SWF in Freiburg. Selbst für die potentiellen Hau-ruck-Spezialisten und pubertären Stimmungstunten, die nun einmal zu den Randscheinungen solcher Festivitäten gehören, selbst für die war es einfach zu heiß. Ungerührt schoß die Sonne ihre mattscheibenfördernden Hitzestrahlen in den weiträumigen Innenhof der Universität — und natürlich nicht nur dorthin.

Nach einem kräftigen, ja aufmunternden Vorspann mit der einheimischen Rock-Jazzgruppe „Galaxis“ das dreistufige Hauptprogramm, Jazz vom heißen Mittag bis 10 Uhr nachts mit Frederic Rabold, Mal Waldron und Archie Shepp.

Auftakt mit Jazz made in Germany mit der neunköpfigen Frederic Rabold-Crew, einer Beinahe-Big Band. Ein Orchester, das nur gelegentlich in die vollen geht, denn ganz offenkundig ist der Verzicht darauf, per Arrangement wie die jazz-sinfonischen Heerscharen von Don Ellis oder Stan Kenton zu jubeln. Ein Stückchen mit dem Titel „Berlin“ war als heftig poltern-des Preislied eher die Ausnahme. Metrische Umschübe und harmonische Fremdeinfärbungen — durchaus wie bei Ellis und Kenton, aber überraschungsreicher, weil organischer — geben der Crew des deutschen Trompeters Rabold mit ihren sprudelnden Einfällen von Free Jazz einen erfrischend experimentellen Touch. Rang und Reiz aber sind letztlich wohl vom Konzept des Quasi-Verzichts bestimmt, von der Big Band-Verleugnung, die sich in kleinen Mischungen, Kombinationen, Zerfallsprodukten äußert. Ganz folgerichtig ist die Sängerin der Band, Lauren Newton, eine der Jazzdamen mit „verlorenem“ Text, sie setzt ihren Sopran rein instrumental ein, piepst, blubbert und jauchzt mit sehr spitzfindigen Vokalisieren.

„Kinder, so was von reiner Spielfreude“, das mochte man bei Lauren Newton und kurz darauf auch bei Mal Waldron denken — und das mit den Kindern ist im letzten Fall gar nicht so

rhetorisch, denn was da eine Jazzgruppe unter anderem spielte[^] hörte sich an wie eine jazzmäßige Paraphrasierung von „Backe backe Kuchen“.

Indes, Rückentwicklungen zum Infantilismus, wie man sie der momentanen Rockelektronik bescheinigen darf, schlugen nicht zu Buche. Mal Waldron, in den 50er Jahren der letzte Klavierbegleiter der Sängerin Billie Holiday, zeigt sich heute sehr vom Afro-Jazz angetan. Auf dem (nicht ganz einwandfrei gestimmten) Festival-Piano ließ er im Kontext mit Jimmy Woodde am Baß und Allen Blairman am Schlagzeug, harte Eruptionen auf das Publikum los, perkussiver Jazz, gleichsam Hackstil-Kaskaden ohne die Finalität melodiebezogener Konstruktionen. Das war im guten Sinn entnervend, stachelte an, war brodelnder Rückhalt für das auf lockere Linie bedachte Sopransaxophon von Steve Lacy, für die Trompete von Manfred Schoof, in dieser Gruppe Gast und Hitzkopf, der sein Hörn auf enormen Höhenkurs gestimmt hatte.

Was sich da bei Waldron bekundete, die Perkussivität, das Signalhafte, Klavierpassagen, die gleichsam zu Morsezeichen minimalisiert sind, aus dem altherwürdigen Instrument einen Dschungel-Telegrafen werden zu lassen, diese Symptome einer Auseinandersetzung mit der westlichen Kultur wurden am Abend im Spiel des Quintetts von Archie Shepp eine erweiterte musikalische Realität. Weiterhin mit Waldron auf den Tasten — man hätte ganz gern erfahren, was mit dem vorgesehenen Dave Burrell los ist —, mit Charles Greenlee auf der Posaune, Cameron Brown am Baß, vor allem aber mit der außerordentlich emphatischen Übereinkunft von Schlagzeuger Beaver Harris und Shepp auf dem Tenorsaxophon sucht dieser Jazz den Streit, ohne die Zerstörung zu verkünden. Sheon, in der Free Jazz Ära einer der radikalsten Zertrümmerer tonaler Systeme, rührt heute gewaltig im großen Schmelztiegel der „Black Music“, brintet ein Elixier zuwege mit Blueselementen und Anklängen an Charlie Parker, er spielt die als überreif geltende klassische Jazzballade „Body and Soul“ und haucht ihr mit schier unbegreiflichen Ausbrüchen von wilden, auf- und abschwellenden Phrasen ganz neues Leben ein.

Jazz auf dem Schleichpfad eines „historischen Kompromisses“? Eine sich kommunikativ gebende Maskerade, die mit liberalen Mitteln zum Untergang überlisten will? — Shepps Musik ist höchst komplexer Natur. Mit

Recht und mit Übergewicht lebt sie 'noch immer von der Unbotmäßigkeit des Free, der Giftzahn ist ihr nicht gezogen. Dabei ähnelt Shepp aber einem Gospelprediger, der zur Tätigkeit, nicht zur Tätlichkeit aufruft. Er plündert nicht den Fundus jazzgeschichtlicher Erinnerungsbilder zum Zwecke der Rekonstruktion verjährter Szenen. Vielmehr zeichnet er das Typische des Weges eines Afro-Amerikaners nach, nicht der bloße historische Raster ist dafür Zulieferbetrieb, sondern die Erinnerung und Gegenwart einer Erfahrungslaufbahn. Wir Europäer müssen wohl noch mehr als bisher diese afro-amerikanische Sonder- und Sozio-Kultur beachten, die an Dominanz gewinnt und derzeit bereit ist, unseren Traditionen einen Stellenwert zu überlassen — unter anderen. Jazz, der Jazz von Archie Shepp, ist hierfür ein Seismograf.

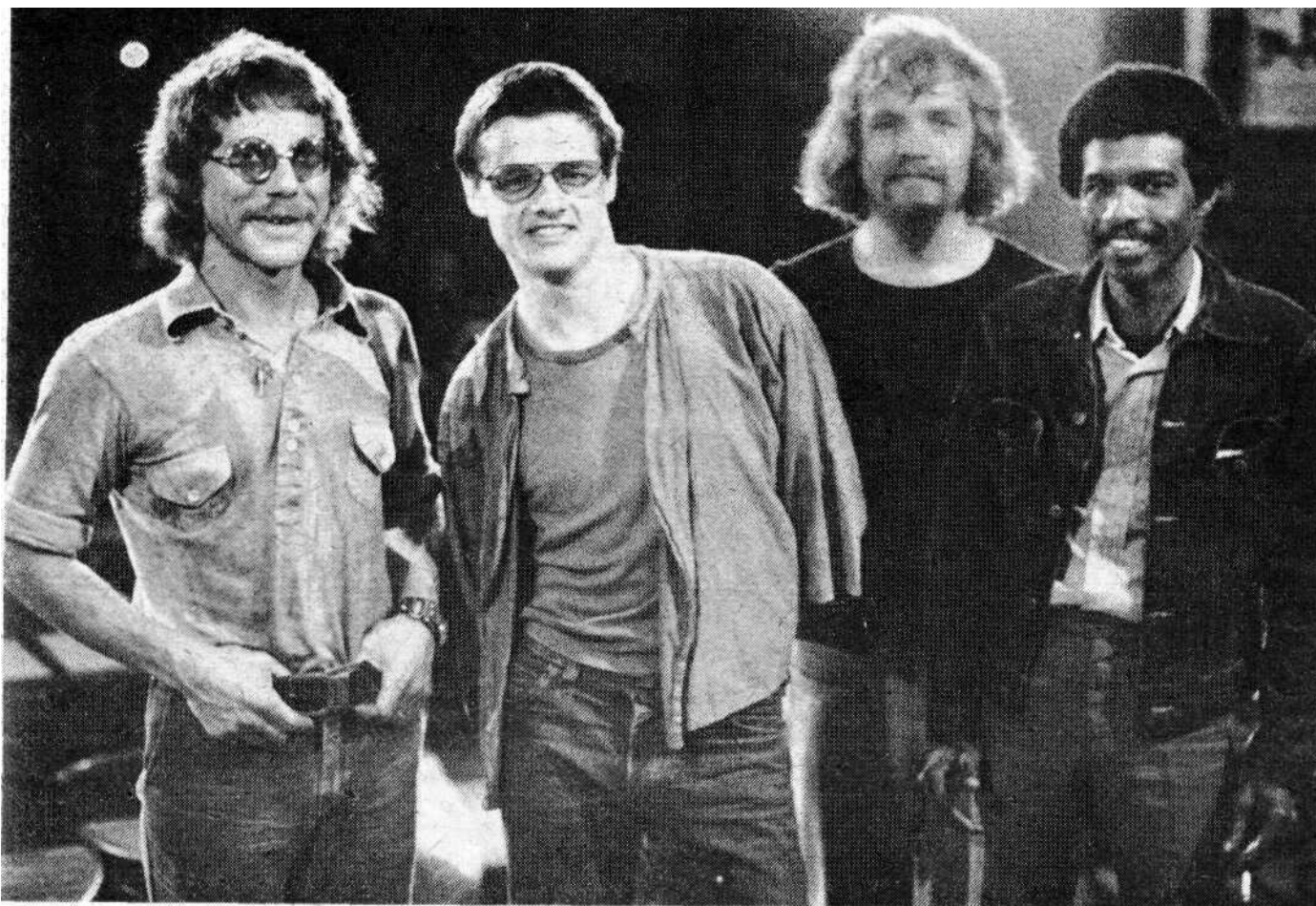
Klaus Robert Bachmann

Seit sieben Jahren: Third Eye

Sie sind jetzt im siebten Jahr ihrer gemeinsamen Aktivität, sie haben zu Beginn dieses Jahres ein Album vorgelegt, das in seiner Art der Produktion schon eine ganze Zeitlang überfällig war, und sie gehören trotz guter und regelmäßiger Jobs noch immer — angesichts ihres qualitativen Standards — zu den unterbewerteten Gruppen in der Bundesrepublik: Third Eye.

Doch siehe da — im verflixten siebten Jahr geht es los wie eh' — die Gruppe ist trotz zahlreicher Einzelaktivitäten gut beieinander und in der Präsentation so geschlossen wie selten vorher: „Wir arbeiten alle als Gastmusiker oder als Sessionleute anderswo, das ist auch gut so. Unsere Gruppe aber ist Third Eye, mit absolutem Vorrang“, so formuliert es Alfred Haurand, der als Bassist von Anfang an in allen Besetzungen von Third Eye und dem Jan Huydts Trio dabei war und außerdem mit besagten Einschränkungen im George Maycock Trio gastiert.

Doch reden wir einmal nicht von der Gruppe, sondern von den Einzelnen. Jan Huydts, nach dem Sich das Ur-Trio nannte, ist offensichtlich froh darüber, nicht mehr an derart exponierter Stelle zu stehen. Heute kann'



THIRD EYE mit v. l. n. r.: JAN HUYDTS, FRANK KOLLGES, ALFRED HAURAND und STEVE BOSTON

Foto: Raymond Clement

er sich sicher mehr Freiraum und auch mehr Spielereien herausnehmen als in einer Band mit seinem Namen. So wie es ist, gibt es ihm die Möglichkeit, zu machen, was er will und dabei trotzdem nicht die übrigen durch seine Position an die Wand zu drängen. Ich habe Third Eye kürzlich in der Wuppertaler Börse gehört und einige Zeit darauf im selben Saal Lou Blackburns Mombasa. Ich weiß seitdem, wie verdammt wichtig die Klärung des eben genannten Problems generell ist. Dem größeren Freiraum entsprechend hat sich Huydts' Keyboard-Instrumentarium auf der Bühne erweitert, das er ungeheuer dosiert und konzentriert einsetzt. Nichts ist schlimmer als überstrapazierte Effekte des Synthesizers, und nur wenig ist schöner als die cool gefahrenen Sounds à la Huydts.

Alfred Haurand ist explosiver Gegenpol zu den Keyboards. Der Bassist mit dem eher behäbigen Äußeren hat sein Instrument, einen Standbaß mit winzigem Korpus, durch die Elektronik befreit: Das Ding brummt und grunzt, um im nächsten Augenblick selbstvergessen harmonisch davonzuschweben. Nach einem Break ist es wieder

da und kokettiert wie ein Fagott. Haurand strahlt dabei übers ganze Gesicht und singt die zweite Baßstimme. Den schwersten Einstieg in die Band der gegenwärtigen Zusammensetzung hatte mit Sicherheit Frank Kollges, der im Frühjahr 75 für Leo de Ruiter als neuer Drummer zur Gruppe kam. Bis zur Trennung hatte de Ruiter mit einem rockigen quirlig-präzisen Schlagwerk und einer kräftigen Draufgabe Clownerie optisch und akustisch einen zentralen Standort im Gefüge der Gruppe gehabt. Der talentierte, auf der Bühne vergleichsweise introvertierte Frank Kollges brauchte eine Zeitlang, bis er die Lücke gefüllt hatte. Er hat es geschafft, durch eine ehrliche und wohltuend unpathetische Art der Präsentation. Er hat nicht den Fehler gemacht, in die Gigantomanie der ballonmützigen Schlagzeug-Supermänner zu verfallen, und das hat ihn gerettet.

Steve Boston schließlich rundet das Ganze ab: ein guter Techniker mit viel Feeling, der allerdings für die Rolle des Percussionisten zu wenig aus sich herausgeht, zumindest bei den drei Konzerten, die ich miterlebt habe. Zeitweise habe ich ihn schlicht

übersehen. Alle vier haben sich, wie schon erwähnt, musikalisch bruchlos ineinandergefügt und daraus eine schwer festzulegende Rock-Jazz-Kombination werden lassen.

Puristen werden aufschreien, wenn ein und dieselbe Nummer ein Coltrane-Zitat und eine Passage beinhaltet, die sich mächtig nach Focus anhört. Für mich ist es vielmehr Zeichen von Offenheit der Musiker, von ihrer Integrationsfähigkeit und von der Bereitschaft und der Fähigkeit, Dinge zu hören und zu erleben, um sie dann zu verarbeiten.

Die Gruppe Third Eye ist sich dessen offenbar so bewußt, daß es bisher unmöglich war, sie durch Festlegung auf die eine oder andere Seite vermarktable zu machen. Alle ihre LPs einschließlich ihres letzten Albums „Third Eye“ haben sie in Eigenregie produziert und vertrieben — mit dem Risiko der geringen Verkaufszahl, aber mit dem Erfolg, heute ihre Produktion bei einem Konzern in den Vertrieb geben zu können, ohne Einschränkungen in der Musik hinnehmen zu müssen. Wer das hierzulande geschafft hat, hat schon eine Menge erreicht.

Holger Krüssmann

Feierabend-Jazz-Konzerte in Zürich

George Gruntz ist als Jazz-Pianist ein rarer Gast auf unseren Bühnen. Und wenn er, einer der profiliertesten und vielseitigsten Schweizer Musiker, schon einmal auftritt (wie vor rund zwei Monaten im Schauspielhaus mit „The Band“), versteckt er seine solistischen Talente oft bescheiden hinter dem Erfüllen anderer Funktionen: als Komponist, Arrangeur, Leader, Organisator, Ansager oder einfach als gleichberechtigtes Ensemblemitglied. Dankbar war man deshalb, daß es nun gelungen ist, den Künstler sozusagen als „Starter“ für die zweite Serie von „Feierabend-Jazz“ zu gewinnen. Vorgestellt (sofern das Wort hier am Platz ist) von Johannes Anders, dem künstlerischen Leiter der Reihe, der sich mit Erfolg um Sachlichkeit bemühte, fächerte George Gruntz die ganze breite Skala seiner pianistischen Fähigkeiten auf. So die vielen Varianten des Anschlags zwischen Anflügen der Poesie und dem straffen Beat der linken Hand, so abenteuerliche und amüsante Modulationen zwischen Tonarten, Themen und spontanen Einfällen, so auch alle Nuancen des Spiels, die man sich zwischen der nach wie vor perfekten Technik und dem im heutigen Jazz eher seltenen „Ausdruck“ denken kann.

Es war für das junge, nicht allzu große Publikum eine Demonstration des Könnens, des wirklichen Improvisierens über sehr lange Zeitabschnitte, eine Demonstration des guten Geschmacks auch, dessen Schärfe weder die Gefahren eines — möglichen — Eklektizismus noch jene des maßvoll verwendeten Synthesizers (und Elektroklaviers) etwas anhaben können. George Gruntz' Partner in diesem „Duologue“ war der englische Bassist Ron Matthewson, ein ernster, vielleicht zuwenig spielerischer Techniker und Gestalter von sehr hohem Format. Jan Slawe

Am Free Jazz scheiden sich die Geister längst nicht mehr so sehr, daß Spitzenensembles vor leeren Rängen agieren müßten. So konnte beim zweiten Konzert in der fünfteiligen Jazzreihe der SBG-Feierabend-Veranstaltungen eigentlich nichts schiefgehen, denn das Quartett des farbigen Pianisten Mal Waldron, 1974 unter Mitwirkung des amerikanischen Sopransaxophonisten Steve Lacy und

des deutschen Trompeters Manfred Schoof aus der Taufe gehoben, gilt heute als eines der am meisten beachteten Teams der Jazz-Avantgarde. Und doch wirkte die während Waldrons Nonstop-Darbietung bis auf den hintersten Platz gefüllte Rämibühl-Aula als optischer Überraschungseffekt, die Absichten des Konzertorganisators Johannes Anders rechtfertigend, der mit bemerkenswerter Courage für das Neue an die zweite SBG-Jazzserie herangegangen ist.

Thematischer „Überbau“ des Waldron-Gastspiels war die Devise „Americans in Europe“. Nicht weniger als drei Mitglieder des Quintetts sind auf dem Alten Kontinent wohnende und arbeitende US-Bürger: Waldron, Lacy und Bassist Jimmy Woode, der sich aber in den falschen Zug gesetzt hatte und sehr kurzfristig durch den beherzt und erstaunlich selbstsicher aufspielenden Zürcher Peter Frey ersetzt werden mußte. Eine weitere Abweichung von der Normalbesetzung ergab sich hinter den Drums, wo anstelle des Amerikaners Allen Blairman der in Basel lebende Südafrikaner Makaya Ntshoko saß — ein Personalwechsel, der freilich nur im hektischen Ablauf der nach Akzentuierung rufenden Tutti-Themen-Fetzen spürbar wurde, nicht jedoch in den ausgedehnten improvisatorischen Freiräumen, die Ntshoko kreativ und mit stupender Technik auszufüllen wußte. Mal Waldron (50) ist manchem Jazzfreund als musikalischer Begleiter der legendären Sängerin Billie Holiday in Erinnerung. Das sind indessen falsche Assoziationen, denn stilbildend wurden für ihn nicht Größen des „middlejazz“, sondern die Stürmer und Dränger der Jazz-Moderne — ganz besonders Tastenkollege Thelonious Monk. Immer wieder drängen sich Monks emphatische linkshändige Intervall-Artistik, seine reibungsvolle, satte Harmonik und seine oszillierenden Ornamente zwischen Waldrons ostinatofreudige Improvisationen. Und Vergleichbares gilt für Mals Kompositionsmanier: Der dichtgewebte, zur Ekstase drängende „Hard Talk“, die lyrisch-balladeske „Russian Melody“ und das kraftvoll vorwärtshastende, modale „Snake Out“ ergaben — suitenartig gekoppelt — ein faszinierendes, vielfältiges Gesamttopos, in dem „Monk's mood“ neben Mingus-, Coltrane- und Blakey-Einflüssen stets präsent war.

Mit Monk als „Relais“ klappt in der Regel auch die Verbindung zwischen Waldrons hartnäckiger Eindringlichkeit und den flatternden, häufig überblasenen Bläserkoloraturen eines Steve Lacy. Als einziger Musiker des

Quintetts litt Lacy indes in Zürich unter einer gewissen Formkrise. Besonders mit der prächtigen, durch und durch harmonischen „Russian Melody“ kam Lacy überhaupt nicht zu recht, immer wieder stellten sich Black-outs ein in einem Stück, das der Sopranist mit Mainstream-Vergangenheit eigentlich im Schlaf kennen müßte. Um so überzeugender bewegte sich Flügelhornist und Trompeter Schoof, seit einem Jahrzehnt einer der konsequentesten deutschen Jazz-Avantgardisten, in den lyrischen, modulationsreichen Chorussen der Ballade, während er in den beiden stark pulsierenden Eckthemen mit viel Punch und übersprudelnder Energie solistisches Feuerwerk entzündete. Alles in allem: eine eindruckliche Free-Jazz-Demonstration, deren 90-minütiger Verdichtungsprozeß die Ad-hoc-Dispositionen, Nervositäten und Abtastversuche der Anfangsphase souverän überspielte. Rene Bondt

Die Trompete feiert ihre Wiedergeburt im Jazz — urtümlich, kraftstrotzend, blechern und grell. Mit großem, „unkultiviertem“ Ton nimmt sie Rache an denen, die sie in den vierziger Jahren zur Maskerade mit Dämpfern, in den fünfziger Jahren zu kühl-steriler Klangeinöde und in den sechziger Jahren ins Abseits der elektromanischen Effekthaschereien genötigt haben. Der „Überwinder“ der Miles-Davis-Tonbildung heißt Marvin „Hannibal“ Peterson und bereist seit zwei Jahren Europa mit seinem eigenen Sunrise Orchestra, um via Soul, Hardbop und Free an die labenden Quellen afroamerikanischer Musik zu gelangen.

Der Versuch, schwarze Tradition mit Avantgarde zu verknüpfen, hinterließ beim jüngsten Zürcher Gastspiel des Sunrise-Ensembles indessen zu viele Ungereimtheiten. Hannibal selbst überzeugte zwar, nicht nur seines kernigen, unverbrauchten Ansatzes wegen, sondern auch dank seiner phänomenalen Fertigkeit, den Rhythmusapparat solistisch so zu durchdringen, als würden musikalische Welten aufeinanderprallen, die sich im Verlauf vorwiegend modaler Improvisation reibungsvoll angleichen, um hernach wieder beinahe unversöhnlich auseinanderzulaufen. Mit einem gewaltigen, beinahe gitarristischen Repertoire an Artikulationsmöglichkeiten wartete auch der virtuose Bassist Steve Neil auf, doch nützte er mit einem viertelstündigen — und damit zu Wiederholungen neigenden — Egotrip die Zuhörergeduld zu sehr aus. Dies zum Schaden der Cellistin Diedre Murray, von der man gerne

mehr gehört hätte, während der junge, etwas profilschwache und mühsam auf Touren kommende Pianist Frank Wilkins eher zuviel Freilauf hatte. Diskret und könnerisch im Hintergrund: der Südafrika-Basler Makaya Ntshoko als Ersatzdrummer.

Die nicht sehr typische, aber anregende Sunrise-Darbietung beschloß den ausgesprochen publikumswirksamen vierteiligen „Avantgarde-Jazz-Zyklus“ im Rahmen der „SBG-Feierabendkonzerte“, in der Yosuke Yamashita sein erstes Solokonzert in Europa gab. Eine Fortsetzung soll zwar folgen — aber nach den Vorstellungen der Gönnerbank wieder strikt mit Oldtime. Man muß nun allerdings kein Dixie-Feind sein, um solches Verlangen höchst seltsam zu finden, denn in Zürich gibt es tausendundeine Gelegenheit, Altstil-Jazz zu spielen, zu konsumieren und nach ihm zu tanzen. Ein florierendes Geschäft zu subventionieren, während andere, anspruchsvolle Sparten des Jazz brachliegen: dies wäre also ein Musterbeispiel sinnwidrigen Mäzenatentums.

Rene Bondt

(Mit freundlicher Genehmigung des „Tages-Anzeiger“ Zürich)

Family of Percussion

Werner Wunderlich kündigt diesen „drum-battle“, der im Blick auf die klassische Jazz-Geschichte schon keiner mehr ist, als das wohl ungewöhnlichste Klangereignis des permanenten Frankfurter Sommerfestivals an. Er meint damit zu Recht, man müsse der Vorstellung der Leute, die Jazz-Trommeln seien ausschließlich auf der Welt zum sturen und stumpfen Beat-Klopfen, gehörig am Schlagzeug flicken. Das ist den sechs Perkussionisten in diesem überlangen Konzert mit einer Serie von kürzeren und ausgedehnteren Sets mustergültig gelungen.

Es ist kein Rhythmus-, kein Radau-Ereignis, keine Machtdemonstration der Schlagkraft sich gegenseitig hochschaukelnder und konkurrierender Drummer, wie seinerzeit Gene Krupa oder Art Blakey oder Ginger Baker, die einzig im Solo aus ihrem Dauer-Beat heraustreten konnten. Es ist ein Klangereignis — und die schier unübersehbaren Perkussionsinstrumente summieren sich nicht zur dynamisch gesteigerten Klangmasse (fff), sondern zu äußerst differenzierten und komplexen Klang- und Geräuschgebilden, die weniger Prozes-

se als vielmehr spannungsvolle Statik kennzeichnen. Erik Satie meinte, die traditionelle (quantifizierende, fortschreitende) Rhythmik verhindere die musikalische Entfaltung verborgener Rhythmus-Qualitäten und -Strukturen. Zwischen diesen Polen von Motorik (beat, drive) und in sich selbst verankerten rhythmischen Klangfeldern bewegt sich die „Family of Percussion“. Seit Elvin Jones einerseits, der elektronischen Geräuschemanzipation und Aleatorik andererseits ist auch hier alles anders geworden. Auf den ersten Blick erzeugen alle fünf Schlagzeuger — Christoph Haberer, Marc Hellman, Heinrich Hock, Joe Nay und Peter Giger — in einem anfänglichen Kollektiv-Chorus auf ihren klassischen drum-sets und Zymbeln und Becken die gleichen Klänge und Schlaggeräusche. Nur durch Zäsuren und rhythmische Kontrapunktik merkt man, daß da verschiedene Temperamente arbeiten, denen zu Anfang und auch im zweiten Teil in modo classico das Solo konzidiert wird. Die Tendenz aber geht zur Anonymität der Klangquellen zugunsten der totalen Entschlüsselung aller beteiligten Instrumente. Die Gruppe ist das schöpferische Prinzip — und das versammelte Können der einzelnen Musiker ist Ausgangspunkt, nicht Zielpunkt des kollektiven Klangwerks.

Auch Wolfgang Schlüter am Vibraphon und allerlei Schlagwerk macht da keine Ausnahme, obwohl das Vibraphon im Verein mit den auch gespielten Xylophonen) am ehesten noch die Brücke zum Melodienbereich schlägt. wo die individuelle Improvisationsphantasie am gründlichsten verankert ist was Schlüter auch trotz komplizierter, ungerader und in sich verrückter Taktschemata in mehreren durchgehenden Soli eindrucksvoll dokumentiert.

Ganz iajzaemäß bedeutet dieses Konzert auch dies: der letzte lange Set, eine Anotheose des Samba, zeigte, einmal losgelöst von Clusterfiguren sonst beteiligter „Melodieinstrumente“, welche Rolle das Schlagzeug bei der Entwicklung kollektiver Free-Jazz-Praxis gespielt hat und noch spielt.

^Peter Gigers Idee dieser „Family of Percussion“ hat er zunächst schon einmal auf einer Platte gleichen Namens (naqara, zu beziehen über biton, Krautgartenweg 3. 6000 Frankfurt/M., 20 DM) dokumentiert. Auf dem Cover kann man sich in das Studium der auch an diesem Konzert beteiligten Instrumente vertiefen: Drum-set, Hi-Hat, Zymbeln, Gongs, Steel-drums, Onororos, Tam-tams, soanische Ziegeglocken, Narrenschellen. Klang-

hölzer, Triangel, Agogo, große Klapperrasseln aus Obervolta ...

Wilhelm E. Liefland

(Mit freundlicher Genehmigung der Frankfurter Rundschau)

Mombasa

Es gibt in Frankfurt keinen Busch und keine Steppe. Das Nachrichtenwesen funktioniert in der Regel elektronisch und per Druck. Wenn mitten in der Stadt, im Atrium des Historischen Museums, eine fünfköpfige farbige afro-amerikanische Gruppe auftaucht, die noch dazu sich zeitweise während ihres Konzerts wie nach afrikanischer Dorf- und Stammeshierarchie postiert, wobei Lou Blackburn, Posaune und African Shawn (eine Art scharftöniger Oboe) und mit schon grauem Bart, den Häuptling und/oder den Mediziner abzugeben scheint, fallen kultur-anthropologische Extremzustände plötzlich zusammen.

Man hört noch die Nachrichtentrommel, weil man weiß, die haben sich mal so verständigt. Man hört aber auch die längst vollzogene rhythmisch-musikalische Abstraktion, die via Schlagzeug (Alan Tatham), Percussion (alle wechselweise), Conga (Bob Reed, auch Flöte) und Bongo (Doug Lucas, auch Flügelhorn, Trompete) und Tamburin (Don Ridgeway, auch E-Baß) in den Jazz und den Rock als ästhetische Bausteine eingegangen sind. Wenn also alle fünf Musiker zu Beginn des zweiten Teils des Konzerts ausschließlich sich an den Schlaginstrumenten zu schaffen machen, was sie mit Pfeifgeräuschen und Rufen ergänzen, dann ist das schon konzertante Rhythmusmusik von hohem Reiz und klarem drive. Es wird nichts Außermusikalisches mehr mitgeteilt (und wenn, dann bleibt es Mombasas Geheimnis), sondern das ist bereits Afro-Jazz-Rock-Musik, für die sich Lou Blackburn auf dem Cover ihrer LP „Mombasa — African Rhythm & Blues“ jede Kategorie verbittet. Wie immer auch, wenn man nachdenkt, braucht man Kategorien, auch Miles Davis ist als Musiker schon eine Kategorie, und es klingt schon ganz schön nach ihm, wenn Doug Lucas sein Flügelhorn-Solo bläst.

Der Kontrast zwischen Afrika und europäischem Kommunenzentrum ist nicht grotesker zu erleben als um 12.30 Uhr in dieser ersten Matinee der städtischen Sommerreihe „Jazz im Museum“. In das sehr komplizierte Rhythmusgeflecht des Trommelstücks mischte sich die scheinbar ewige,

penetrante Redundanz orts- und abendlandüblicher Kirchenglocken. Diese Sounds sind zum Überdruß bekannt — und die Kirche hat in der BRD auch nur einen öffentlich-rechtlichen Status und kein akustisches Monopol. Diese Sonntagskonzerte dauern zwei Stunden, von 11 bis 13 Uhr. Schicken Sie den Glöckner während dieser Zeit zum Frühschoppen, Herr Pastor, das Himmelsgebimmel stört das Nachrichtensystem dieser Jazz-Musik empfindlich.

Wilhelm E. Liefland

Stan Getz

im Onkel Po in Hamburg

Ja, ja, der moderne Jazz wird älter, mit ihm natürlich auch seine Musiker. Wenn man einmal davon ausgeht, daß zum Beispiel Dizzy Gillespie oder Art Blakey schon fast 60 Jahre alt sind, dann dürfte heute eigentlich keiner unter 60 mehr Dixieland oder ähnliches spielen. Aber gerade die letzten 10 Jahre etwa zeigen uns, daß das Alter eines Musikers nichts mit dessen Modernität oder Nicht-Modernität zu tun hat. Wenn ich einmal davon absehe, daß der Begriff „modern“ relativ zu verstehen ist, also eigentlich nur für den jeweils neuesten Stil gebraucht werden dürfte, dann ist doch wohl für den Jazzfreund der Bebop der erste moderne Jazzstil. Weiterhin sind der Cool, der Hard-Bop, der Free Jazz und auch der Rock-Jazz dazuzuzählen.

Während die Erkenntnisse eines Louis Armstrong oder Benny Goodman für die aktuellen Stile erst in zweiter Linie wichtig sind, ist von der musikalischen Auffassung oder vom Feeling her ein Charlie Parker, ein Stan Getz oder Sonny Rollins und vor allem John Coltrane in fast jedem Musiker der heutigen Zeit gegenwärtig. Parker und Coltrane leben nicht mehr, aber sie wären heute auch erst 55 bzw. 50(!) Jahre alt, hätten also noch völlig ohne Altersschwäche blasen können.

Dies nun zeigte Stan Getz bei seinem Gastspiel in Hamburg. Er beherrscht sein Instrument immer noch völlig und klingt in jeder Beziehung perfekt: ganz er selbst, unverwechselbar. (Von wem Kann man das heute behaupten? Coltranes Einfluß ist wohl zu stark.) Der Free Jazz war für ihn wohl nie akut, aber die weiteren Stile hat er durchaus verarbeitet. Cool spielt er nicht mehr, sein Ton kann heute recht zupackend klingen, auch bläst er im

Gegensatz zu früher mit starkem Drive. So zeigte er sich einst nur ausnahmsweise, vielleicht 1957 bei seinem Auftritt mit Jay Jay Johnson.

Er bewältigt im wahrsten Sinne des Wortes spielend jedes Material, egal, ob es sich um harmonisch komplizierte oder um modale Stücke handelt. Auch die heute von fast jedem Saxophonisten beherrschten Flageoletttöne bläst er völlig kontrolliert, baut sie harmonisch und melodisch so ein, wie es sich für einen Musiker seiner Klasse gehört. Man kann beruhigt sein: wer Stan Getz mag, der kommt heute mehr denn je auf seine Kosten. Stan Getz ist immer noch der Super-Star des Jazz, mit seinen 50 Jahren alles andere als ein Teil eines Jazz-museums.

Man kann aber sein Gastspiel nicht kommentieren, ohne seine hervorragende Gruppe miteinzubeziehen. Am Klavier saß eine Frau: Joan Brackeen. Es ist merkwürdig, daß man sie nicht längst kennt, beherrscht sie ihr Metier doch ganz ausgezeichnet. Mit der erforderlichen Technik spielt sie ganz im Sinne der heutigen Nicht-Free-Jazz-Pianisten, also McCoy Tyner und Chick Corea zum Beispiel. Eine Klasse für sich ist der Bassist Clint Hou-

ston. Sein Vorbild Stanley Clarke ist bei fast jedem Ton zu erkennen, wobei ich behaupten möchte, daß Clint auf dem Kontrabaß so gut ist wie Stanley. Stan Getz ist der gleichen Meinung, und so ließ er ihn ausgiebig zum Zug kommen. Hoffentlich hört man ihn bald wieder.

Über den Schlagzeuger Billy Hart viel zu sagen, hieße „eine offene Tür elnrennen“. Zu gut erinnert man sich noch an sein Auftreten mit Miles Davis und Herbie Hancock. Ich fand nur, daß er im eigentlichen 4/4-Jazz mehr zu Hause ist als im Rock. Den ganz trockenen Rocks Schlag hält er nicht lange durch, es treibt ihn sehr bald wieder zu den großen Becken. Als Solist trat Billy Hart nicht sehr hervor, aber die Qualitäten eines guten Schlagzeugers liegen ja mehr in der Begleitung der anderen Musiker, und da bewährte er sich großartig.

Für mich als eingefleischtem Getz-Fan brachte dieser Abend ein wunderbares Erlebnis. Der einzige Nachteil war, daß er zu kurz war. Das lag aber am lädierten Gesundheitszustand von Stan Getz, der noch am Abend vorher nicht auftreten konnte und das Bett hüten mußte.

Jochen Arp

Clarinet Contrast ist der Name, unter dem sich die Klarinettenisten Theo Jörgensmann — er ist Initiator dieses Unternehmens —, Bernd Konrad, Hans Kumpf und Perry Robinson zusammenfanden und am 9. Mai eine Schallplatte aufnahmen. Vom Resultat der Aufnahmesitzung, bei der Kompositionen von Konrad, Jörgensmann und Kumpf sowie Stücke ohne vorherige Verabredung eingespielt wurden, war die künstlerische Leitung des 15. Deutschen Jazz Festivals begeistert. So wird Clarinet Contrast zusammen mit Michel Pilz am 18. September beim Festival in Frankfurt auftreten. Außerdem wurde das Klarinetten-Ensemble am 16. Oktober zum Jazz Festival in Oberhausen eingeladen. Zu diesem Anlaß wird die Gruppe noch durch Widern Breuker erweitert. Auf welchem Label die Platte erscheinen wird, ist derzeit noch ungewiß. Kontaktanschrift: Theo Jörgensmann, Roßbachstr. 42, 4200 Oberhausen, Telefon 02 08 / 66 51 42. Unser Foto zeigt von links nach rechts: Hans Kumpf, Theo Jörgensmann, Perry Robinson und Bernd Konrad.

Foto: Hanne Wachwitz



JAZZNEWS

Die lange Nacht des Duke Ellington

— unter diesem Titel sendet der RIAS in der Nacht vom Freitag, 3. September, 23.35 Uhr, bis Samstag, 4. September, 4.15 Uhr, Aufnahmen dieser zentralen Musikerpersönlichkeit des Jazz. Zu Beginn des fünfteiligen Programms wird von 23.35 bis 0.30 Uhr die Bedeutung Ellingtons im zeitgenössischen Musikgeschehen aufgezeigt. Charakteristische Aufnahmen aus dem Gesamtchaffen Ellingtons dokumentieren dessen künstlerische Position. In den folgenden zwei Stunden geht es um die musikalische Laufbahn Ellingtons, wobei von 0.45 bis 1.30 Uhr die 20er, 30er und 40er Jahre, von 1.35 bis 2.30 Uhr die 50er, 60er und 70er Jahre bis zum Tod Ellingtons behandelt werden. Die musikalischen Beispiele umfassen den Jungle Stil, Ellingtonia, die großen Solisten, wichtige Konzerte und Tourneen. Der 4. Programmteil ist von 2.35 bis 3.30 Uhr den Ellington-Suiten gewidmet, von „Black, Brown and Beige“ bis zur „Afro-Eurasian Eclipse“, auch die „Sacred Music“ wird einbezogen. Den Abschluß bilden von 3.35 bis 4.15 Uhr Begegnungen des Duke mit profilierten Jazzsolisten und Bands: Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Coleman Hawkins, John Coltrane und das Count Basie Orchester gehören dazu.

Die Alvin Ailey Dance Company aus New York eröffnet ihre Sommer-Saison am 10. August mit einer Ellington-Feier, bei der der „Pas de Duke“ von Judith Jamison und Mikhail Baryshnikov getanzt wird. Als Gastensemble wirkt das American Ballet Theatre mit, das „The River“ aufführt. Die Musik dazu liefert Mercer Ellington mit dem Ellington-Orchester. Ort der Aufführung ist das New York State Theatre im Lincoln Center.

Das New York Jazz Museum hat jetzt ein festes Domizil gefunden. Am 22. Juni öffnete es seine Pforten am Broadway mit einer Benefiz-Party, deren Reinerlös dazu dienen soll, zahlreiche Unternehmungen des Jazz-Museums zu finanzieren.

Montreux Jazz — unter diesem Titel erschien anlässlich des 10. Internationalen Jazz-Festivals von Montreux ein 144 Seiten starker Bildband in Großformat, der über 220 Fotos — z. T. in Farbe — enthält. Die meisten stammen von dem Italiener Giuseppe Pino und dem Franzosen Jean-Pierre Leleir. Außer den Porträts vieler der berühmtesten Jazzmusiker von heute, die während ihrer Teilnahme am Mon-

treux Jazz Festival gemacht wurden, enthält der Band Textbeiträge, in denen zahlreiche Musiker und Jazzkritiker von ihren Erinnerungen und Emotionen während der Jazztage am Genfer See erzählen. Zudem sind die 10 Plakate der Montreux Jazz Festivals und die 80 Hüllen der Schallplatten, die anlässlich der Festivals aufgenommen wurden, abgebildet. Montreux Jazz zieht auf unterhaltende Art die Bilanz der neun Jazz-Festivals, zu denen die wichtigsten Musiker des Jazz in die Schweiz kamen. Der Fotoband wurde von den Editions de la Tour Lausanne SA, Case 508, CH-1001 Lausanne, herausgebracht.

Jazz Interactions, eine Non Profit Organisation, konnte kürzlich ihr 11jähriges Bestehen feiern. Aus diesem Anlaß gab die Vereinigung eine große Party in George Weins Storyville Jazzclub in Manhattan, an der von 17.00 Uhr bis zum frühen Morgen Hunderte von Jazzmusikern teilnahmen. So gab es ein Programm mit der Musik Louis Armstrongs, Ragtime- und Stride-Piano, einen Drum Workshop mit Jo Jones, Latin Jazz, Jazz-Rock und Free Jazz mit den Ensembles von Robin Kenyatta und Charles Tyler. Auch Jazzfilme wurden gezeigt.

Der **Jazzring Austria**, der 1970 während eines empfindlich spürbaren Tiefs in der österreichischen Jazz-Szene gegründet worden war, hat sich im Juni aufgelöst. Der Jazzring, der ursprünglich als Dachorganisation aller österreichischen Jazzclubs und Veranstalter fungieren sollte, hat sich in letzter Zeit vor allem als Veranstalter wichtiger Konzerte der neuen Jazzrichtung betätigt. Viele dieser Konzerte kamen mit Unterstützung des ORF, der Hochschülerschaft und des Unterrichtsministeriums zustande. Die jetzt erfolgte Auflösung liegt in der beruflichen Überlastung des Vereinsvorstands und des Nichtzustandekommens eines neuen, funktionsfähigen Vorstands begründet, jedoch bleiben zwei Mitglieder des ehemaligen Vereinsvorstands der Jazz-Szene weiterhin verbunden: Heinz Czadek als Posaunist der Printers Jazzband sowie als Komponist und Arrangeur für die ORF-Big Band und Klaus Schulz als Manager von Hans Kollers Free Sound & Super Brass und der Printers Jazzband.

Joke Records heißt die neue, kleine Plattenfirma der Gastspiellleitung Dieter Nentwig, die Gruppen aus dem Gebiet des Jazz und Folk präsentieren wird. Bisher erschienen zwei LPs, eine der irischen Gruppe Wild Geese

und eine der Frankfurt-Bonner-Gruppe Blue Rhythm Four unter dem Titel „Let's Move It“. Die Blue Rhythm Four pflegt einen traditionellen Jazzstil, den man als Chicago Jazz bezeichnen könnte. Kontaktanschrift: Dieter Nentwig, Taunusstr. 44, 6457 Maintal 2, Tel.: 061 94/61048.

An einer **Art Farmer Diskografie** arbeitet derzeit der Belgier Erik Carrette, der alle deutschen Jazzfreunde »im ergänzende Angaben bittet. Carrette betreut auch die von Mon Devoghe-laere zusammengestellte Eddie Costa Diskografie, bei der ebenfalls noch verschiedene Ergänzungen angebracht werden können. Bisher legte Carrette Diskografien von Walter Benton, Hubert Sumlin und Eddie Burns vor, die zum Preis von je 2,— DM erhältlich sind. Kontaktanschrift: Erik Carrette, Bruggestraat 26, B-8080 Ruiselede, Belgien, Tel.: 68 80 67.

Geplante Tourneen

Die Gastspiellleitung Dieter Nentwig, Taunusstr. 44, 6457 Maintal 2, Tel.: 06194/61048, wird folgende Solisten in nächster Zeit auf Tournee schicken: den Banjospieler und Sänger Eddie Davis vom September bis Oktober, den Trompeter Wallace Davenport im November und den Trompeter, Pianisten und Althornspieler Dick Gary im Februar 1977.

Thomas Mentzel, Artur-Sommer-Str. 10, 5630 Remscheid-Lennep, Tel.: 0 21 91 / 6 32 99, bietet u. a. den deutschen Bluesinterpreten Richard Bargel von September bis November und von Februar bis April 1977 sowie Ulli's Blues Band für Gastspiele an.

Die Musikproduktion Christmann/Schaaf, Altenhof 3, 5400 Koblenz, Tel.: 0261/36123, wird im Herbst dieses Jahres folgende Tourneen durchführen: John Jackson (24.9.—20.10.), das Duo Sonny Terry-Brownie McGhee (1.—15.10.), Champion Jack Dupree-Mickey Baker Duo (25. 10. bis 3.11.), John Lee Hooker Blues Band (9.—30.11.), Honeyboy Edwards (4.—26. 11.), Champion Jack Dupree solo (2.—12. 12.). Im Frühjahr sind Gastspiele mit Memphis Slim (Februar 1977), Juke Boy Bonner (26. 1. bis 16. 2. 1977) und mit dem Chicago Blues Festival (März 1977) geplant. Die Musikproduktion bietet auch das Mike Reinhardt Quintett für Oktober/November 1976 und für Januar/Februar 1977 an. Im August erscheint die zweite Platte auf dem Label Chrichaablues unter dem Titel „Champion Jack Dupree alive, live and well“.



BOBBY HACKETT

Foto: Hans Kumpf

Eubie Blake nahm eine Platte mit Songs seines alten Musicals „Shuffle along“ auf, die auf New World Records vorgelegt wird.

£ . . .
Hans-Jürgen Bock lnd seine Specht Groove unternehmen im November eine Tournee durch Norddeutschland. Das Trio des in Stuttgart lebenden Hamburger Pianisten besteht derzeit aus Jan Jankeje, Baß, und Jürgen Bisterfeld, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Norbert Waning, c/o Werbeagentur Hinz Waning und Partner, Tuttlinger Str. 28 B, 7000 Stuttgart 75, Tel.: 07 11 74722 12.

Claude Boiling hat Ende Juni mit der Teldec einen Plattenvertrag unterzeichnet. Im September wird die erste Platte des französischen Pianisten bei der Teldec unter dem Titel „Suite for flute and Jazz piano“ erscheinen, die Boiling zusammen mit Jean-Pierre Rampal aufgenommen hat. Im November folgt dann ein Album mit Boilings Show Biz Band, die aus den besten Swing-Musikern von Paris besteht. Für 1977 sind eine weitere Swing-Platte und ein Gitarren-Piano-Album mit Alexandre Lagoya und Boiling geplant. Boiling hat auch Pläne für eine LP mit Piano und Geige. Der französi-

sche Pianist, der von 1950 bis 1968 ein eigenes Ensemble besaß, ist jetzt auch in den USA erfolgreich. Nach einem Konzert in der Carnegie Hall setzte der Boom ein. Seine „Suite“, die im September 1975 auf dem US-Markt lanciert wurde, hat sich bisher in mehr als 100000 Exemplaren verkauft.

Dave Burrell gehört neben Hannibal Marvin Peterson zu den sechs Komponisten, die für die Workshop-Konzerte des Jazz Composer's Orchestra Stücke schrieben.

Donald Byrd, Ronnie Laws, Alphonse Mouzon, Carmen McRae, Bobbi Humphrey, Bobby Hutcherson, Earl Klugh und andere Blue Note-Vertragskünstler traten Ende Juni bei einer Veranstaltung auf, die die Plattenfirma Blue Note im „Roxy“ in Los Angeles durchführte.

Benny Carter stellte sich kürzlich einmal wieder in New York als Saxophonist vor. Und zwar spielte er mit einem Quartett, zu dem Ray Bryant, Klavier, Milt Hinton, Baß, und Grady Tate, Schlagzeug, gehörten. Carter ist angeblich seit seinem Auftritt im „Famous Door“ auf der 52. Straße im Jahr 1942 nicht mehr öffentlich in New York aufgetreten.

Das Christmann-Schönenberg-Duo hat zwei neue Langspielplatten vorgelegt. Die Platte „Remarks“ (FMP 260) beinhaltet Live-Mitschnitte, Solosstücke für Posaune und Aufnahmen des Duos mit dem Elektroniumspieler Harald Boje. Die zweite LP mit dem Titel „Topic“ ist eine Studioproduktion, bei der das Duo bewußt auf Unterschiedlichkeit von Inhalt, Form und Struktur der einzelnen Stücke hingearbeitet hat. Das Duo hat in der Tänzerin Elisabeth Clarke, die aus Philadelphia stammt und Schülerin von Maurice Bejart ist, eine neue Partnerin für seine Arbeit in der Auseinandersetzung von Improvisationsmusik und Improvisationstanz gefunden. Im Herbst wird eine weitere Platte des Duos erscheinen, die beim New Jazz Festival in Moers mitgeschnitten wurde und auf dem Ring-Etikett veröffentlicht wird.

Ted Easton, Schlagzeuger, Bandleader und Jazzclub-Besitzer aus Holland, hat im Lauf der Jahre in seinem Scheveninger Club, dem „New Orleans“, Aufnahmen mit verschiedenen Oldtime- und Swing-Stars, unter ihnen Buddy Tate, Vic Dickenson, Bobby Hackett, Wild Bill Davison, Billy Butterfield, Dick Gary, Bud Freeman, Nat Gonella, Jimmy McPartland, Teddy

Wilson, Harry Edison und Ben Webster, gemacht, die von der holländischen Plattenfirma CNR veröffentlicht werden und in der BRD über den Teldec-Import-Service erhältlich sind.

Herb Flemming, der 79jährige Posaunist, der lange Jahre in Europa lebte, ist jetzt in ein New Yorker Hospital eingeliefert worden.

Stephane Grappelli gastierte wieder einmal in den USA. Der Geiger brachte dazu das Diz Disley Trio aus London mit, das ihn auch im Herbst wieder bei seiner Deutschlandtournee begleiten wird.

Bobby Hackett, der am 8. Juni im Alter von 61 Jahren starb, wurde unter Beteiligung vieler Jazzmusiker und Louis Armstrongs Witwe Lucille Armstrong zu Grabe getragen. Marie Marcus und ihre Jazzband spielten „Struttin' with some barbecue“, „In a mellow tone“ und viele andere Jazz-Standards, die Hackett geliebt hatte.

Herbie Hancock wird im August wieder einmal in England erwartet. Der Keyboardspieler reist derzeit mit einer 10-Mann-Band.

Helen Humes gastiert derzeit im „Cookery“ im Greenwich Village. Die Sängerin wird begleitet von Gerry Wiggins, Klavier, und Major Holley jr., Baß.

Das Jazz Live Trio spielt am 4. August zusammen mit dem Tenorsaxophonisten Gianni Basso in Cagliari, Sardinien. Am 5. September bestreitet die Gruppe im Rahmen des Züricher Jazz-Festivals die Musik zu einem Jazzgottesdienst in der Fraumünsterkirche. Vom 10. bis 12. September werden dann Klaus König, Peter Frei und Peter Schmidlin zusammen mit Andy Scherrer und Rudi Fuesers in der Jazzstube in München gastieren.

Max Kaminsky und seine Jazzband wurden zu den Freiluftkonzerten verpflichtet, die im Rockefeller Center in New York durchgeführt werden. Weitere Attraktionen dieser Konzertreihe sind Ellis Larkins, Helen Humes, Dick Sudhalter, Bucky Pizzarelli und Roy Eldridge.

Hans Koller-Wolfgang Dauner Free Sound & Super Brass wird anlässlich einer kurzen Tournee im September wieder aufgestellt. So gastiert das Orchester am 16. in Stuttgart-Untertürkheim, am 18. beim Deutschen Jazz-Festival in Frankfurt-Hochs, am 19. in Villingen, am 20. in Schaan, Liechtenstein, am 21. in Bregenz und am 23. September in Wien bei der Jazztime des ORF. Die Mitglieder von Free Sound & Super Brass sind: Robert Demmer, Ernst Lamprecht, Kehny Wheeler, Fritz Hujer, Ack van Rooyen,

Herbert Joos, Robert Politzer, Trompete bzw. Flügelhorn, Albert Mangelsdorff, Erich Kleinschuster, Bobby Dodge, Rudolf Josel, Roy Deuwall, Posaune, Wolfgang Dauner, Klavier, Synthesizer, Elektro-Piano, Hans Koller, Saxophone, Klarinette, Jürgen Wuchner, Baß, und Janusz Stefanski, Schlagzeug. Das Orchester hat die Kontaktanschrift: Free Sound Promotion, Klaus Schulz, Neustiftgasse 103, A-1070 Wien, Tel.: 9 37 95 24.

Yusef Lateef hat sich kürzlich wieder einmal mit einem Quartett in der New Yorker Town Hall vorgestellt, zu dem Kenny Barron, Klavier, Bob Cunningham, Baß, und Albert „Tootie“ Heath, Schlagzeug, gehörten.

Magog wird neben der Thad Jones-Mel Lewis Big Band am 16. September bei einer SWF Jazz Session in Waldshut auftreten.

Albert Mangelsdorff tritt mit dem Bassisten Eddie Gomez und dem Schlagzeuger Alphonse Mouzon bei den Berliner Jazztagen auf. Davon wird MPS dann eine Platte veröffentlichen.

Howard McGhee gehörte zu den Jazzmusikern, die im Juni in der Carnegie Hall bei den beiden Veranstaltungen auftraten, die von der World Peace Productions organisiert wurden und unter dem Titel „A tribute to courage“ standen. Beim ersten Konzert, das als ein Tribut an Fats Navarro und Clifford Brown gedacht war, spielte noch das Tex Allen Quintett, beim zweiten Konzert, das Kenny Dornham und Lee Morgan gewidmet war, traten das Woody Shaw Quintett und das Cecil Bridgewater Quintett auf.

Mombasa, die Afro-Jazz-Gruppe des Posaunisten Lou Blackburn, wird am 29. August in der Fernsehsendung „Sommer Treff“ zu sehen sein. Danach geht Mombasa wieder auf Tournee und wird sich u. a. am 1. September in Bückeburg, Destille, am 2. September in Osterholz/Scharmbeck, Stagges, und am 3. September in Hützel, Welcome, vorstellen.

Thelonious Monk wurde kürzlich der Förderpreis der Stadt New York, ein Guggenheim Fellowship, zugesprochen.

Alphonse Mouzon wird im Herbst mit einer Gruppe nach Europa kommen, die aus John Maller, Keyboards, Tim de Huff, Gitarre, Gesang, Adonis Hampton, Baß, Gesang, Paul Marbie, Drums, Percussion, besteht. Mouzon, der außer Schlagzeug auch Keyboards spielt und singt, wird mit dieser Formation u. a. bei den Berliner Jazztagen auftreten. Kontaktanschrift: G K Promotion, Mettenberger Str. 1, 7200 Tuttlingen-Möhringen, Telefon: 07462/1530.

Hannibal Marvin Peterson wird mit seinem Sunrise Orchestra in diesem Jahr die Berliner Jazztage eröffnen und bei dieser Gelegenheit seine zweite Platte für MPS/BASF aufnehmen. Kontaktanschrift: G K Promotion, Mettenberger Str. 1, 7200 Tuttlingen-Möhringen, Tel.: 0 74 62 / 15 30.

Hans Reiche!, Derek Bailey, Fred Frith und G. F. Fitzgerald sind als Solo-Gitarristen auf einer Platte zu hören, die bei Caroline Records in England erschienen ist.

Martial Solal nahm im April im Privatstudio von H. G. Srunner-Schwer in Villingen zusammen mit dem Bassisten Niels Henning Ørsted Pedersen eine Platte auf, die im September bei MPS unter dem Titel „Movability“ erscheinen wird. Das Duo wurde zum Zürich Jazz Festival und zu den Berliner Jazztagen eingeladen.

Supersax, die von dem Saxophonisten Med Flory geleitete Gruppe, hat vor kurzem bei MPS einen auf 5 Jahre befristeten Exklusivvertrag unterschrieben. Supersax wird demnächst in Hollywood die erste Platte für die MPS aufnehmen, die im Herbst anlässlich einer Tournee zuerst in Japan und Anfang 1977 auch in Europa veröffentlicht wird. Weitere Platten sollen dann in Villingen produziert werden.

Michal Urbaniak, der mit seiner Frau, der Sängerin Urszula Dudziak, schon zwei Jahre in den USA lebt, stellt sich im Herbst wieder einmal in Europa vor. Am 23. Oktober tritt der polnische Geiger und Saxophonist mit seiner Gruppe, die noch aus Joe Caro, Gitarre, Basil Fearington, Baß, und Steve Jordan, Schlagzeug, besteht, bei den Donaueschinger Musiktagen auf und absolviert anschließend verschiedene andere Gastspiele. Kontaktanschrift: G K Promotion, Mettenberger Str. V 7200 Tuttlingen-Möhringen, Tel.: 07462/1530.

Joe Venuti wurde wieder einmal in „Michael's Pub“ nach New York verpflichtet. Der Altmeister der Jazz-Geige wurde von dem Pianisten John Bunch, dem Gitarristen Al Caiola, dem Bassisten Al Hall und dem Schlagzeuger Bobby Rosengarden begleitet.

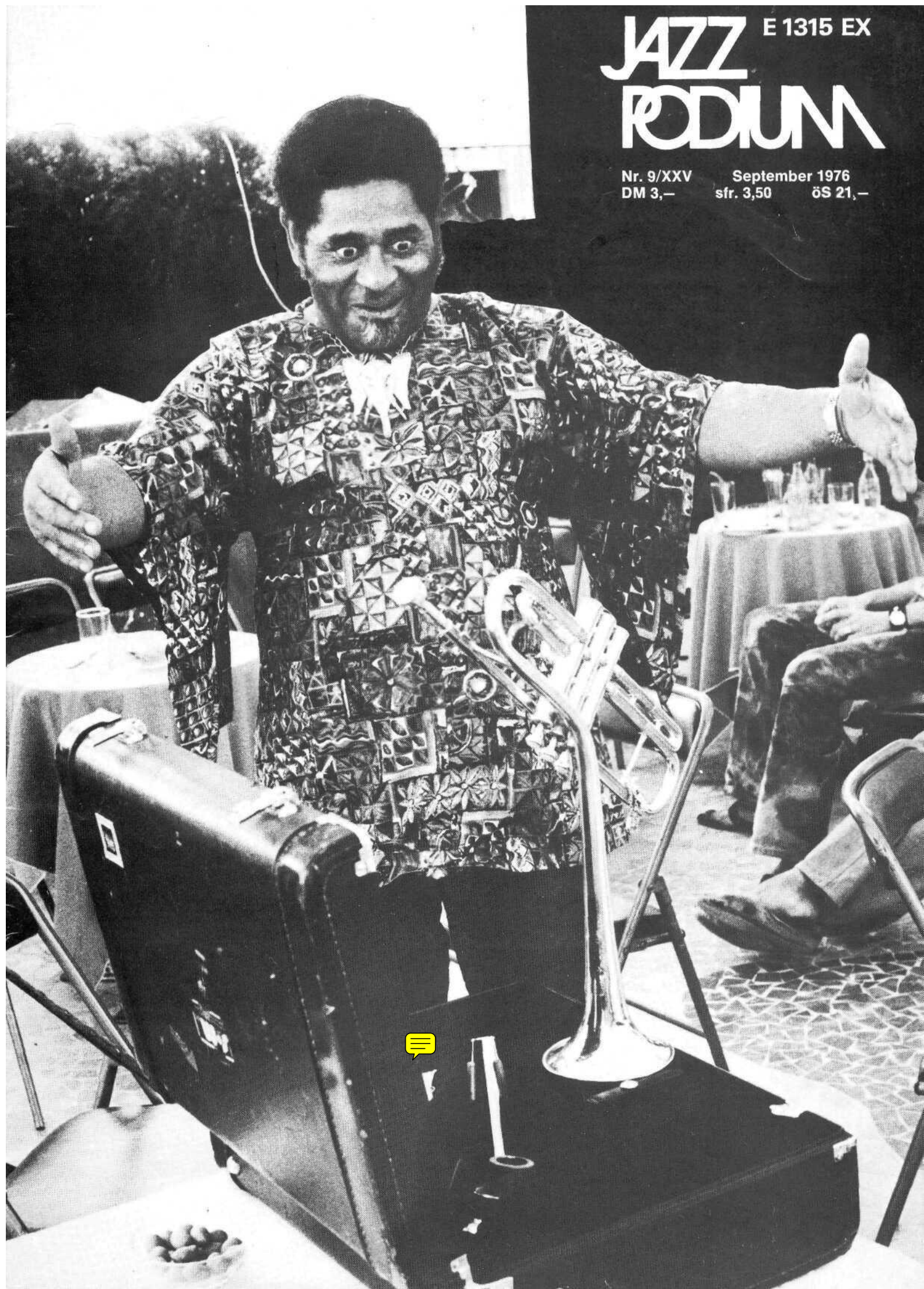
Tommy Vig stellte sich kürzlich mit einer 21-Mann-Band im Pilgrimage-Theater in Los Angeles vor. Gastsolisten waren dabei Don Ellis und Art Pepper.

Klaus Weiss hat ein neues Quartett aufgestellt, zu dem der Sopran- und Tenorsaxophonist Andy Scherrer, der Pianist Ken Rhodes und der Bassist Isla Eckinger gehören. Kontaktanschrift: Klaus Weiss, Südring 4, 8069 Schweitenkirchen, Tel.: 0 84 44 / 5 70.

JAZZ E 1315 EX RODUNK

Nr. 9/XXV
DM 3,—

September 1976
sfr. 3,50 öS 21,—





Eine Institution:

ART BLAKEY

„Art Blakey ist eine Institution“ — so liest man's vom Publicity-Material, das der bewährte Schlagzeuger in alle Welt verschickt. Und man wird diesem Slogan nicht widersprechen. Der heute 56jährige, sehr muskulös gebaute, gedungen wirkende, fast ein wenig an King-Kong erinnernde Jazz-Gigant ist erstaunlich kultiviert, liebenswürdig und geduldig. Ganz anders als man sich gemeinhin ein Bild von diesem Musiker macht, der so urwüchsig, oft wild, immer kraftvoll und mit starkem Drive scharf akzentuierend trommelt. Blakey ist das Herz der Messengers, ihr Motor, ihr energiegeladener Lenker, der mit geballtem Trommelfeuer seine Musiker in höchste Höhen solistischer Leistungen hinaufkatapultiert. Freilich ist die Gruppenkonzeption dieser Quintettbesetzung, wie sie Blakey seit nunmehr 21 Jahren leitet, in etwa die gleiche geblieben — aber warum auch nicht? Sie hat sich bewährt und bietet Raum für solistische Entfaltungen der meist jungen, aufstrebenden Talente, die Blakey nachdrücklich fördert. Die Liste derer, die bei ihm groß wurden — die erfolgreichsten darunter sind Freddie Hubbard und Wayne Shorter —, ist beachtlich, und so war die erste Frage an Blakey, ob er es nicht manchmal bedauere, wenn ihn seine Solisten verlassen, nachdem er soviel Zeit und Mühe in sie investiert, ihnen all das vermittelt hat, was er sie lehren konnte.

„Es muß so sein“, antwortet Blakey, „ich zwingen sie praktisch dazu, nach

einer gewissen Zeit auszusteigen. Ich möchte gar nicht, daß sie bleiben, denn sie sollen, sobald sie bei mir ausgelernt haben, ihren Platz für andere frei machen, die eine solche Chance auch verdienen. Junge Musiker brauchen jemanden, der ihnen auf die Beine hilft. Ich weiß das aus eigener Erfahrung, denn ohne Charlie Parker, Dizzy Gillespie und Thelonious Monk wäre ich nicht zu dem geworden, was ich heute bin. Sie waren die wichtigsten Menschen in meinem Leben. Und wenn die jungen Musiker gut sind, dann soll das Publikum sie auch kennenlernen. Zudem lehrt man sie nicht nur, sondern kann umgekehrt auch viel von ihnen lernen. Es ist ein fairer Austausch, kein einseitiges Ausnützen. Die jungen Musiker, die in meine Band eintreten, haben bereits Spielerfahrung, und ich helfe ihnen nur, ihre Energien in die richtigen Bahnen zu lenken, d. h. ich versuche, sie ihren eigenen Weg finden zu lassen. Dabei eröffne ich ihnen verschiedene Möglichkeiten, und sie können dann selbst entscheiden, welche Richtung sie einschlagen wollen. Wenn ich es mir finanziell erlauben könnte, ich hätte ein großes Orchester mit lauter jungen Musikern. Wenn sich das eines Tages in den USA verwirklichen ließe, würden einige Leute über die Leistungen, zu denen diese jungen Musiker — praktisch noch Kinder — fähig sind, zu Tode erschrecken, und auf dem Weg, den die Jungen einschlagen, würden sie das Bestehende wohl erschüttern. Ich

habe es selbst erlebt, wie die Leute, die die erste Billy Eckstine Band bei Gastspielen und Konzerten hörten, wie erstarrt dasaßen und nicht wußten, was sie tun sollten. Sie vergaßen sogar zu applaudieren, denn sie hatten niemals zuvor eine solche Musik gehört. Wenn es also dazu käme, daß all die jungen Musiker aus den verschiedensten Ländern zusammenkommen und ihre Musik ausarbeiten könnten, so gäbe es garantiert etwas ganz Phantastisches zu hören. Wenn ich viel Geld hätte, ich würde es dafür ausgeben, auf daß andere Leute dadurch Freude hätten. Das gilt vor allem für Kinder, denn sie sind für mich die wichtigsten Wesen auf Erden. Die Welt gehört ihnen, denn wir gehen, sie aber kommen. Wir sollten all unsere Fähigkeiten und unsere Liebe den Kindern mitteilen, wenn es uns wirklich um eine bessere Welt geht. Wir sollten ihnen etwas vermitteln, das sie lernen können, das sie beschäftigt und erfüllt. Es ist falsch, ihnen Geld zu schenken, ein Auto zu kaufen, man muß ihnen vielmehr etwas geben, woran sie deshalb Freude haben, weil sie sich damit selbst bewähren können. Ich habe sieben eigene und fünf adoptierte Kinder aufgezogen, und wenn auch die meisten von ihnen jetzt schon erwachsen sind, bin ich doch immer noch ihr Vater. Es hat Geld und Opfer erfordert, und wenn mich die Kinder so manches Mal brauchten, ich ihnen aber nicht voll gerecht zu werden vermochte, so werden sie das eines Tages verstehen

lernen. Ich muß ständig in Bewegung sein, muß spielen, proben, meine Band zusammenhalten, von Ort zu Ort, von Land zu Land reisen, Konzerte absolvieren und meine Bandmitglieder ständig darüber informieren, um was es geht. Und alle, die mit mir kommen, respektieren mich. Wenn ich nach New York heimkomme, gleicht mein Haus einer Arbeitsvermittlung. Viele Musiker sitzen herum, warten auf mich und hoffen, daß ich Arbeit für sie habe. Dabei spielt Geld nicht einmal die Hauptrolle, so mancher hat mir schon bis zu 100 Dollar die Woche angeboten, wenn er nur mit mir spielen dürfe. Sie alle wissen, daß man von mir viel lernen kann, und deshalb kommen sie zu mir. Das ist für mich etwas vom Schönsten im Leben, denn ich kann sicher sein, daß man mir auch über den Tod hinaus Respekt und Achtung zollt."

Trotzdem sich Art Blakey mit Leib und Seele der Musik verschrieben hat, zwang er keines seiner Kinder, Musik zu machen. Er ließ ihnen völlig freie Hand. Art Blakey Jr., sein heute über 35 Jahre alter Sohn, wurde auf eigenen Wunsch ebenfalls Schlagzeuger, ist aber vorwiegend als Lehrer tätig. Ein anderer Sohn Blakeys, der jetzt 17 Jahre alt ist, hat auch vor, Musiker zu werden. Der jetzt 6jährige Takashi, der Benjamin der Familie, dessen Mutter eine Japanerin ist, weiß noch nicht, was er werden will. Blakey kommentiert: „Ich glaube, daß meine Söhne nicht aus Berufung Musiker werden, sie studieren zwar Musik, aber nicht unbedingt deshalb, ürt als Musiker ihr Geld zu verdienen."

Heutzutage haben die jungen Musiker freilich sehr viel bessere Möglichkeiten, sich auszubilden, und viel größere Startchancen als das bei Art Blakeys Generation der Fall war. Er äußert dazu: „Was die Aneignung technischer Fertigkeiten und die Vermittlung der Grundkenntnisse angeht, haben es die jungen Musiker heute viel leichter als früher. Wenn es aber um die Praxis, um das Spielen geht, haben sie es genauso schwer. Man kann den Jungen nur die technischen Voraussetzungen vermitteln, nicht aber das, was das eigentliche jazzgerechte Spielen erst ausmacht. Das muß sich später von selbst einstellen, muß sich von Tag zu Tag durch das Musizieren entwickeln, bis man dann schließlich zum wirklichen Profi geworden ist. Meister wird man nur durch ständiges Spielen, durch ein Leben mit und für den Jazz. Lehrer können dem Schüler das musikalische Fundament geben, aber von dem aus muß er dann selbst seinen Weg finden."

Art Blakey hat es in seiner Laufbahn gewiß nicht leicht gehabt. Ihm hat niemand das musikalische Fundament

vermittelt. „Ich wurde während der Depression geboren", berichtet er, „und hatte keine Zeit zum Lernen. Ich mußte so schnell wie möglich durch Spielen das Geld verdienen, das ich brauchte, um essen zu können, um zu überleben. So fing ich einfach an, Schlagzeug zu spielen. Es ging um Sein oder Nichtsein, ich hatte keine andere Wahl. Und was aus einer Not heraus begann, wurde schließlich zum Lebensinhalt."

Zunächst hatte sich Art Blakey autodidaktisch das Klavierspielen beigebracht und als 15jähriger dann einen Job als Pianist im Ritz Club in Pittsburgh bekommen. Das war eine Art Cabaret, in dem er die einzelnen Darbietungen musikalisch zu begleiten hatte. Da er keine Noten lesen konnte, mußte er eines Tages bei einer Show passen. „Um mich aus der Affäre zu ziehen", erzählt Blakey, „nahm ich Kontakt mit dem Schlagzeuger auf, und gab ihm Anweisungen. Als der Club-Boss das merkte und auch meine Unsicherheit am Klavier wahrnahm, zischte er mich an: ‚Spiel doch du Schlagzeug, wenn du das besser kannst.‘ Nun gab es für mich nur diesen einen Job in der Stadt, den ich, koste es was es wolle, behalten mußte. Also ging ich auf den Vorschlag des Club-Managers ein und spielte Schlagzeug." Den Platz am Klavier soll damals an Stelle von Blakey der junge Erroll Garner übernommen haben.

Schwarzes Donnern
hämmer schwarze Haut -
schwarzer Sohn.

Schwarze Trommeln
grollen schwarzgrell laut
monoton.

Schwarze Stimme
jubelt wilde Macht
schwarzer Schrei;

schwarze Seele;
weiß in schwarzer Nacht:
Ich bin frei.

Jutta Hipp

Im Gegensatz zu seinen Kollegen Max Roach oder Archie Shepp, die übrigens beide weiße Frauen haben, ist Blakey alles andere als ein Rassenfanatiker. Er ist auch kein Verfechter der Black Music, geschweige denn erhebt er Anspruch darauf, Afrikaner zu sein. „Natürlich kamen meine Vorfahren aus Afrika", stellt er fest, „aber ich bin in den USA geboren und damit Amerikaner. Schließlich fließt das

Blut der verschiedensten Rassen in unseren Adern, die Menschen hier haben sich im Lauf der Jahrhunderte doch sehr vermischt. Was soll ich denn meinen Kindern sagen, welcher Rasse sie angehören, wenn bei ihnen so viel verschiedenes Erbgut zusammen trifft?"

Spricht man Art Blakey auf die Black Music an, wehrt er ab: „Was soll das? Musik ist Musik. Gut, die Schwarzen haben den Jazz geschaffen, aber wenn eine Idee dann einmal der ganzen Welt gehört, ist sie nicht mehr ausschließlich Besitz einer Rasse. Die sogenannte Black Music gibt es also überhaupt nicht. Dagegen ist nicht abzustreiten, daß es ohne Amerika keinen Jazz gäbe."

Wenn Archie Shepp seine These von der Existenz einer Black Music u. a. damit begründet, daß im Jazz das wesentliche Element die Rhythmik sei und daß die Trommel allein vom Schwarzen, vom Afrikaner, wirklich meisterhaft beherrscht werde, weil er über ein geradezu metronomisches Zeitgefühl verfüge, so widerspricht Art Blakey dieser Theorie ganz entschieden: „Ich habe nichts, aber auch gar nichts mit Afrika zu tun und kann das genau beurteilen, denn ich habe dort gelebt. Aber ich habe in Afrika so gut wie keine Musik gemacht, sondern mich mit einer philosophischen Lehre befaßt. Als Amerikaner gehören wir einer ganz anderen Gesellschaft an als die Afrikaner. Zugegeben, die afrikanische Musik hat einige Parallelen zum Jazz, weil sie eine Trommelmusik ist, aber Trommelmusik gibt's schließlich in aller Welt. Die gesamte Musik begann nachweislich mit der menschlichen Stimme und der Trommel."

Wenn Blakey überzeugter Amerikaner ist, so bedeutet das nicht, daß er alles gutheißt, was in den USA geschieht. Er vertritt aber die Ansicht, daß es sich in den USA im Vergleich zu anderen Ländern der Welt recht gut leben läßt. Und uneingeschränkt liebt Blakey New York. Auf diese Stadt angesprochen, äußert er voll Begeisterung: „Es ist eine einmalige Stadt, der Schmelztiegel der Welt, in dem alle Nationalitäten zusammentreffen, die verschiedensten Mentalitäten, Ansichten, Ideen, Lebenseinstellungen ineinanderfließen. Daraus entsteht eine ungeheuer faszinierende Vielfalt. Ich habe alle wichtigen, großen Städte der Welt besucht, aber keine ist mit New York vergleichbar. Und das in jeder Beziehung. Deshalb geht von New York eine so enorme Energie aus, was nicht zuletzt ein Grund dafür ist, daß ich so gerne in dieser Stadt lebe. Ich habe ein Haus in Vermont, eines in Atlantic City, eines in Nagasaki, aber ich bleibe in New York. Will ich nachts um zwei oder drei Uhr live

Jazz hören, dann kann ich das nur in New York tun. Ich wohne in der 45. Straße, direkt am Times Square, und brauche nur aus dem Haus und ein paar Blocks weiter zu gehen, schon habe ich, was ich mir wünsche. Und hier passierte auch alles an interessantem Jazz, angefangen vom Savoy Ballroom bis zu Minton's. Da wurde wirklich an der Musik gearbeitet, und viel Neues hat sich daraus entwickelt. Heute hat sich alles verändert, wenn es jetzt glücklicherweise auch so aussieht, als ob es wieder besser werden würde. Derzeit vollzieht sich in New York ein bisher noch nicht genau zu bestimmender Wandel, eine Periode des Umsturzes aber wirkt sich immer positiv aus. Nun kann man allerdings niemanden über Nacht verändern und auch eine Stadt wechselt ihr Gesicht nicht von einem Tag auf den anderen, alles braucht seine Zeit. Was jedoch Neues in New York entsteht, wird sich später auf die übrige Welt — zumindest auf die westliche — ausdehnen. Jedem Musiker, der Jazz spielen will, ist zu raten, nach New York zu gehen, denn das ist als Lehre wichtiger als alles andere. Zumindest eine Zeitlang sollte er dort leben. Und wenn er eine gute Idee hat, die er in New York realisieren kann und mit der er dort alles in Erregung versetzt, dann hat er es geschafft. New York ist wie eine einzige große Schule, die man besucht, um zu lernen. Während sich Musiker in aller Welt ausruhen, während sie schlafen, ist New York hellwach, denkt und arbeitet. Das ist auch der Grund dafür, daß der Jazz noch heute aus New York kommt!"

Zeitlebens hat es Art Blakey mit dem swingenden Spiel gehalten. Für ihn ist das die Basis, von der der Jazzmusiker auszugehen hat. „Wenn man keinen Beat hat, verliert man seine Jazz-Identität“, sagt er. Es war nicht zuletzt die rhythmische Spannung in Blakeys Spiel, die ihm so große Popularität eingebracht hat. Noch heute kann er mit seinen Jazz Messengers, die immerhin bereits 21 Jahre bestehen, um die Welt reisen, ohne an Ausstrahlung verloren zu haben. Überall erhält er Spitzengagen und wird begeistert gefeiert. Das Publikum hat seine Freude an dieser Musik, es weiß, was es zu erwarten hat, und wird von Art Blakey nicht enttäuscht.

Er zählt aber auch zu den wenigen — und darin ist er mit Louis Armstrong oder Lionel Hampton zu vergleichen —, die alles geben, was sie haben, die aber auch alle Kniffe des Show-Business beherrschen und sich glänzend auf das Publikum einzustellen verstehen. Wenn es mehr von dieser Art Musiker geben würde, wäre der Jazz beim großen Publikum sicher beliebter und begehrter. Es war nicht

zuletzt der Verzicht auf die packende rhythmische Vitalität, durch den der Jazz in den 60er Jahren in die Enklave geführt und dem Rock der Siegeszug erleichtert wurde. Art Blakey sagt: „Die Musiker sind so weit, daß sie den Beat fühlen, ohne daß er hörbar geschlagen wird. Wir brauchen nicht dieses eins, zwei, drei, vier. Aber für das Publikum ist dieser kräftige Beat enorm wichtig, es ist nicht bereit für den avancierten Jazz. Deshalb ging es zum Rock über, der etwas sehr Elementares ist, denn fast alles wird dabei durch die Trommel kontrolliert. Man spricht da vom New Orleans Beat, was eigentlich das gleiche ist wie im Rhythm and Blues, aber da nennt man diesen rhythmischen Akzent Back-Beat. Weil heute der Rock so vorherrscht, haben viele Musiker versucht, sich damit schnell ihren Platz auf dem Bandwagon zu sichern. D. h. sie richten sich nach dem Publikumsgeschmack, weil das die einfachste Art ist, zu überleben.

Eigentlich fing diese ganze Entwicklung mit dem Rock-Beat im Savoy Ballroom an. Da mußte man einen Back-Beat spielen, denn die Besucher kamen, um zu tanzen. Ein harter, kräftiger rhythmischer Akzent war dort also Voraussetzung. All die Tänze, die man z. B. im Fernsehen sieht, der Jitterbug, der Lindy Hop und so, sie kommen durchweg aus dem Savoy Ballroom. Ich kann es beurteilen, denn ich habe dort bis zum Schluß mit einigen Bands gespielt. Leider wird es von niemandem gewürdigt, daß alle Tänze von heute eigentlich aus Harlem stammen. Im Savoy Ballroom gab es zwei Bandstände, und wenn eine Gruppe aufhörte, fing die andere an. Es war also ein ununterbrochenes Programm, und man konnte fortwährend tanzen. In der Zeit der Depression war ein Besuch sogar sehr billig. Erst in den 50er Jahren wurde beschlossen, diesen traditionsreichen Ballroom zuzumachen, um ihn später abzureißen. Es war ein wirklicher Verlust, denn alle prominenten Jazzbands der USA, schwarze wie weiße, spielten im Savoy, und wer dort nicht aufgetreten ist, fühlte sich nicht als richtiges Jazzorchester. Die Leute lernten erst so richtig tanzen, wenn sie eine so swingende Musik hörten, wie sie Bands von Benny Goodman, Charlie Barnet und anderen im Savoy gespielt haben. Heute ist es so, daß sich jeder Musiker eines Tages entscheiden muß, ob er Rock spielt und damit leicht Geld verdient, oder ob er beim Jazz bleibt, Freude an der Musik hat, aber dafür so manche Entbehrung auf sich nimmt. Der Preis der persönlichen gestalterischen Freiheit ist recht hoch.“ Ist nun Art Blakey seiner inneren Über-

zeugung stets treu geblieben? „Das versteht sich von selbst“, stellt Blakey dazu fest, „denn die Musik, von der ich wirklich überzeugt bin, kann ich auch am besten spielen. Sie entspricht mir, und darin liegt meine Stärke. Ich glaube, jeder Mensch macht das am besten, was ihm das Liebste ist. Ich wurde mit der Musik groß, die ich noch heute vertrete und in der ich mich weiterentwickelt habe. Man sollte die Pferde niemals in der Mitte des Stroms wechseln, ich bin, was ich bin und werde mich auch nicht ändern. Die Jungen, die nach mir kommen, ob aus meiner Umgebung oder nicht, sie werden vor die Wahl gestellt, was sie machen wollen. Und es ist allein ihre Entscheidung. Die sich für den Rock aussprechen, tun damit doch nichts Falsches. Wer sich auf die elektronische Musik konzentriert, wird ebenfalls wissen, warum er es tut. Das ist die Sache eines jeden einzelnen und wenn er damit glücklich ist, prima. Nur läßt sich eine solche Entscheidung nicht mehr rückgängig machen, man kann sich nämlich nicht mehr so ohne weiteres verändern. Jeder weiß, daß es eine Katastrophe wird, wenn man wieder zurückzufinden sucht.

Man muß immer konsequent fortführen, was man einmal angefangen hat. Man kann nicht auf verschiedenen Hochzeiten tanzen. Ich verstehe es, wenn junge Musiker rasch zu viel Geld kommen wollen, bin aber froh, daß ich selbst nicht mehr spielen muß, nur um Geld zu verdienen. Doch war der Weg dorthin nicht leicht, und ich habe harte Zeiten durchlaufen müssen, bevor ich es geschafft habe, unabhängig zu sein. Das Schaffen wirklich echter und damit wertvoller Musik hat eine lange Tradition, die große Persönlichkeiten wie Louis Armstrong vor mir einleiteten. Ich versuche nur, das weiterzuführen. Ich bin glücklich, wenn ich diesen großen Musikern die gebührende Ehre erweisen kann, indem ich ihr Erbe übernehme. Es ist traurig genug, daß die Leute den Großen nie die verdiente Anerkennung zuteil werden ließen, von der finanziellen Seite einmal ganz abgesehen. Viele wurden erst nach ihrem Tode wirklich ihrer Persönlichkeit nach gewürdigt. Gemessen an anderen Größen der USA starben selbst Armstrong und Duke Ellington in Armut. Wieviele Demütigungen mußten sie zu Lebzeiten über sich ergehen lassen! Und doch können noch heute alle Kinder der Welt, die Jazz spielen, von Louis Armstrong und Duke Ellington lernen. Ich habe mein ganzes Leben um die Anerkennung des Jazz gekämpft. Das ist für mich das wichtigste. Aber es ist schwer, die Menschen an den Jazz heranzuführen. Und ich kenne das Dilemma

des Jazzunterrichts. Die besten Jazzmusiker wären gewiß die besten Lehrer. Aber wer wirklich richtig Musik machen will, der muß ständig an sich arbeiten, und es bleibt ihm nicht viel Zeit übrig, um zu unterrichten. Die talentierten Musiker sind nämlich vollkommen damit ausgefüllt, sich selbst zu entwickeln.

Was sich jetzt in den USA an Jazzmusikern als Dozenten an Colleges und Universitäten betätigt, das sind die, die sich krampfhaft in ein anderes menschliches Wesen zu verwandeln suchen. Sie wollen bei anderen das hervorbringen, was ihnen selbst fehlt. Ich bin aber der Meinung, daß Lehrer unterrichten sollten, deren Auftreten die Kinder praktisch elektrifiziert, bei denen sie glücklich sind, schon wenn sie von ihnen angesprochen werden. Lehrer, die mit Leib und Seele diesen Beruf ausüben, weil sie darin ihre Berufung erkannt haben. Man kann aber auch nichts lehren, was man nicht selbst sehr gut kann. Und unter denen, die an den Schulen und Universitäten lehren, sind die schlechtesten Musiker, die ich jemals gehört habe. Was die Kinder da lernen, ist oft lachhaft. Man muß ihnen doch auch vermitteln, was es heißt, Mensch zu sein, zu einem wahren Mann heranzuwachsen. In der Musik kommt all das zum Ausdruck. Man lehrt darin das Gehen, das Sprechen, öffnet den Blick für das Menschsein, für die wahre Größe. Nur jener Lehrer kann den Kindern das alles beibringen, der durch seine Persönlichkeit und seine Leistungen von ihnen tatsächlich anerkannt und geschätzt wird. Das sind die Leute, die unterrichten können, es sind Lehrer, wie wir sie brauchen. Aber wenn wir Musiker, um existieren zu können, von Ort zu Ort reisen müssen, wo bleibt dann die Zeit, zu unterrichten? Hier versagt unsere Gesellschaft, indem sie sich diesen Problemen verschließt. Wenn ich nur an meine Gruppe denke: wir sind zwei-, dreimal im Jahr in Europa, in Afrika, in Asien. Und ich muß all das wahrnehmen, um zu überleben."

Art Blakey ist nicht nur als Schlagzeuger ein Motor, er möchte auch als Mensch bewegen, Ideen verwirklichen. Gerade im Hinblick auf den Nachwuchs, für den er innerhalb seines Musikerdaseins stets enorm viel getan hat und noch tut. Grundsätzlich aber ist er mit seinem Dasein zufrieden und erklärt vorbehaltlos und dankbar: „Ich halte mich vom Glück begünstigt, ich erfreue mich recht guter Gesundheit, man achtet und verehrt mich. Ich glaube, mehr kann man doch wohl nicht verlangen!"

Gudrun Endress



FREDERIC RABOLD CREW mit (v. l. o. n. r. u.) Erich Stangl, Lauren Newton, Wilfried Eichhorn, Walter Hüber, Fritz Heleck, Uli Bühl, Manfred Kniel, Thomas Horstmann und Frederic Rabold.
Foto: Hermann Kilian

Eine Chance für junge Talente:

FREDERIC RABOLD CREW

In schwäbischen Jazzclubs ist die Crew des Stuttgarter Trompeters und Flügelhornisten Frederic Rabold schon lange ein fester Begriff. Seit etwa einem Jahr macht sie nun auch außerhalb des süddeutschen Raums und sogar im Ausland verstärkt von sich reden. Die Zahl der Clubauftritte und Konzerte ist angestiegen, Rundfunkproduktionen folgten, Festivalauftritte kamen hinzu.

„Bis vor einem dreiviertel Jahr war es für uns sehr schwer, Club- und Konzertengagements zu bekommen“, sagt Saxophonist Walter Hüber, der schon von Anfang an mit dabei ist, „doch seit einiger Zeit hat sich die Nachfrage nach unserer Musik stark

verbessert, und auch die Verhandlungen mit den Clubchefs sind angenehmer geworden. Früher schickten wir viele Angebotsschreiben los, weil die aber meist wirkungslos blieben, führten wir schließlich zahlreiche Telefongespräche mit den Clubbesitzern, was zwar recht teuer war, aber mehr Erfolg hatte. In dieser Hinsicht hat sich unsere Situation heute wesentlich verbessert: jetzt kommen sogar die Clubbesitzer auf uns zu und fragen uns, ob wir bei ihnen spielen können. Ich führe das vor allem auf zwei Ursachen zurück: zum einen haben wir uns weiterentwickelt und spielen eine Musik, die den Leuten gefällt; das heißt, daß sich zum ändern der

Geschmack der Clubbesucher zugunsten der Musikart gewandelt hat, die wir bringen. Man akzeptiert inzwischen sogar die 9-Mann-Gruppe, was man früher als reinen Luxus bezeichnet hatte. Und obwohl die Clubs gewiß keinen nennenswerten Verdienst haben, wenn eine so große Besetzung spielt, manchmal sogar draufzahlen müssen, lassen sie sich die Gruppe doch etwas kosten, einfach weil acht Musiker plus Sängerin mehr bieten können als ein Quartett oder ein Quintett. Und weil unsere Musik in jeder Beziehung vielseitig ist, erfüllen wir auch die Erwartungen eines entsprechend größeren Zuhörer-Kreises.“

Trotz zunehmender Popularität hat die Frederic-Rabold-Crew jedoch nach wie vor finanzielle Probleme, und die Musiker sind auf Nebenbeschäftigungen angewiesen. Zwei Crew-Mitglieder, die Saxophonisten Walter Hübner und Wilfried Eichhorn, üben von Haus aus außermusikalische Berufe aus, die es ihnen aber erlauben, jederzeit mit der Crew auf Reisen zu gehen. Weitere Musiker der Gruppe verdienen sich einen Teil ihres Lebensunterhalts durch Musikunterricht oder durch Engagements bei anderen Gruppen, einige studieren noch. Frederic Rabold sagt dazu: „Ich spiele nebenher in Unterhaltungsschestern oder im Studio, gebe auch Trompeten- und Klavierunterricht. Ich fühle mich im übrigen durchaus nicht frustriert, wenn ich in Tanzkapellen spiele; mein persönlicher Stil als Jazzmusiker geht damit keineswegs verloren. Schließlich ist es mein Beruf, Musik zu machen, und es ist für mich eine gute Übung, auch in anderen Orchestern zu spielen. Ich möchte das sogar so manchem Kollegen empfehlen, denn vielen Jazzmusikern fehlt eine fundierte musikalische Ausbildung, und sie verfügen nicht über das notwendige breite Spektrum. In unserer Gruppe versucht jeder, sich so gut wie möglich durchzuschlagen, und wir helfen uns natürlich gegenseitig, auch in finanziellen Schwierigkeiten. Überhaupt ist es bei der jetzigen Crew nicht so, daß wir nur zum Spielen zusammenkommen und sofort wieder auseinandergehen, sondern es besteht wirklich eine menschliche Kommunikation.“

Seit Frederic Rabold im Jahr 1968 seine erste Crew gegründet hat, spielen schon viele namhafte Jazzmusiker mit der Gruppe. So z. B. der Trompeter und Flügelhornist Herbert Joos, der Klarinettist und Saxophonist Bernd Konrad, der Pianist Paul Schwarz, der Posaunist Wolfgang Czelusta, die Bassisten Eberhard Weber und Harry Rettenbacher, die Schlagzeuger Lala Kovacev und Fred Braceful. Vor allem aber zeichnet sich Frederic Rabold immer wieder dadurch aus, daß er junge, noch unbekannte Nachwuchsmusiker in seine Band verpflichtet. In der jetzigen Crew sind das: der Saxophonist, Flötist und Klarinettist Erich Stangl, der Gitarrist Thomas Horstmann, der Pianist Ulrich Bühl, der Bassist Fritz Heieck, der Schlagzeuger Manfred Kniel und last not least die amerikanische Sängerin Lauren Newton. Auf die Frage, welche Erfahrungen er mit dem Nachwuchs gemacht habe, antwortet Frederic Rabold: „Allgemein habe ich einen sehr, sehr guten Eindruck von den jungen Kollegen, das heißt, das Niveau ist heute sowohl technisch als auch

musikalisch gesehen wesentlich höher als früher. Wir haben zum Beispiel fünf Musiker in der Crew, die unter 25 Jahre alt sind und sich sehr gut bewähren. Einige studieren noch Musik, andere haben bereits eine klassische, beziehungsweise Jazz-Ausbildung hinter sich. Natürlich hat man mit jungen Musikern ein gewisses Maß an Mehrarbeit. Ich muß sie praktisch erst an meine Spielweise heranzuführen, und das macht anfangs schon einige Mühe. Die jetzigen jungen Bandmitglieder sind freilich längst darüber hinaus, was sich bereits recht positiv auf die Gruppe auswirkt. Jedenfalls habe ich nie auf Namen geachtet, wenn ich neue Musiker für meine Gruppe suchte, sondern habe mich immer bemüht, junge talentierte Musiker zu unterstützen. Allerdings ist der Mangel an gutem Nachwuchs recht groß, was sich gerade bei den Blechbläsern bemerkbar macht. Ich wäre z. B. überglücklich, wenn irgendwo ein junger Trompeter auftauchen würde, mit dem sich arbeiten ließe, aber ich kenne keinen. Mit Ausnahme des jungen Markus Stockhausen von der Gruppe Key, der sicher seinen Weg machen wird. Meiner Meinung nach ist es deshalb so schwer, guten Jazz-Nachwuchs zu finden, weil es an den meisten deutschen Musikhochschulen keine Jazz-Abteilung gibt. In den USA hat man mit den speziellen Jazz-Schulen die besten Erfahrungen gemacht; dort spielen 14- oder 15jährige schon unglaubliche Dinge, wogegen bei uns überhaupt nichts Derartiges passiert. Auch bei der UDJ mußte ich erst kürzlich feststellen — ich persönlich hatte zumindest diesen Eindruck —, daß man dort gar nicht so scharf auf Nachwuchs ist. Mir schien, daß man die Konkurrenz talentierter junger Musiker fürchtet und man um den eigenen Job bangt. Wenn es eine Möglichkeit gäbe, Nachwuchsmusiker zu fördern, gerade an der Musikhochschule, wäre ich sofort bereit, dort zu unterrichten. Denn es gibt natürlich vielversprechende Trompeter, doch werden sie nicht in Jazz, sondern ausschließlich in klassischer Musik ausgebildet. Daß verhältnismäßig wenig junge Leute Jazz-Trompete spielen lernen wollen, liegt wahrscheinlich daran, daß sie sich an der Pop-Musik orientieren, in der Sänger, Gitarristen und Schlagzeuger dominieren. Nach meiner Erfahrung wurde jedenfalls der größte Teil der Jugendlichen ursprünglich von der Pop-Musik dazu animiert, ein Instrument zu lernen. Doch scheint diese Pop-Welle momentan etwas abzuflauen, denn die Jugend will plötzlich mehr Jazz hören. Es fiel uns auf, daß unser Publikum sehr jung geworden ist, was sicherlich auch mit der

musikalischen Richtung zu tun hat, die wir eingeschlagen haben. Wir spielen ein bißchen rockig, ein bißchen free und versuchen, beides in der rechten Dosierung miteinander zu verbinden. Zudem ist unser Konzept recht abwechslungsreich, und das kommt eben an. Wir haben Stücke in unserem Repertoire, die Note für Note aufgeschrieben sind, und andere, die völlig frei improvisiert werden; dazwischen gibt's natürlich noch viele Möglichkeiten, die wir ausnutzen. Auch bringen wir an einem Abend möglichst wenige gleichförmige Stücke und haben durch unsere große Besetzung die Chance, sehr viele verschiedenartige Klangfarben hervorzu-bringen.“

Frederic Rabold hatte schon immer den Hang zur großen Besetzung, mit der er die unterschiedlichsten Klänge erzeugen kann. Er weicht dabei vom normalen Instrumentarium ab, indem er unübliche Blasinstrumente einsetzt. So treten an die Stelle der im Jazz ge-läufigen Soloinstrumente Trompete, Tenor-, Alt- und Sopransaxophon die Baßklarinette, das Baßsaxophon, Flöten oder das Pocket-Horn stärker hervor. Der Sound der Crew weicht somit vom Standardklang einer Jazz-Combo ab, ist reichhaltiger und zeigt neue Möglichkeiten auf. Für Rabold — und Kritiker haben es bestätigt — ist die jetzige Besetzung der Crew sowohl in personeller als auch in musikalischer Hinsicht die bisher beste. Walter Hüber sagt: „Wir werden immer wieder gefragt, warum wir dieses oder jenes Instrument einsetzen, und ich kann da nur antworten, weil es nach unserer Ansicht zum Gesamtklang dazugehört und wesentlich dazu beiträgt, unsere musikalische Vorstellung zu verwirklichen. Aber es ist nicht nur das Instrument wichtig, sondern vor allem der Musiker, der es spielt; er muß nicht nur musikalisch, sondern auch in menschlicher Beziehung zu uns passen. Mit der jetzigen Besetzung haben wir das bestens erreicht, und deshalb harmonieren wir auch glänzend miteinander.“

Rabold sucht die Vielseitigkeit der Gruppe noch dadurch zu erweitern, daß er innerhalb der großen Besetzung ein Duo, Trio oder Quartett zusammenstellt. Zudem ging ein langge-hegter Wunsch für ihn in Erfüllung, als er Lauren Newton für seine Gruppe verpflichten konnte. „Durch meine Arbeit mit Jeanne Lee und Gunter Hampel“, kommentiert er, „wünschte ich mir eine derartige Gesangsstimme auch für meine Gruppe. Lange habe ich danach gesucht, holte auch hie und da kurzfristig eine Sängerin in die Band, aber alle waren auf Texte fixiert, was unserem musikalischen

Konzept nicht entspricht. In Lauren Newton haben wir nun endlich die für uns ideale Sängerin gefunden, die ihre Stimme rein instrumental einsetzt, wirklich frei singt und über einen enormen Tonumfang, der 3 1/2 Oktaven umfaßt, verfügt. Zudem hat sie ein unglaubliches musikalisches Gedächtnis. Ich bin überzeugt, daß Lauren, die viele Jahre in ihrer amerikanischen Heimat Gesang studiert hat und heute die Musikhochschule in Stuttgart besucht, auf dem Gebiet des Jazz und der Neuen Musik eine große Zukunft bevorsteht."

Wie für viele Jazzgruppen spielt auch für die Frederic-Rabold-Crew das Publikum eine entscheidende Rolle. Es geht nicht um l'art pour l'art in der Isolation, sondern um Musik, die ein Publikum mitreißen und begeistern kann. „In erster Linie spielen wir für das Publikum", sagt Frederic Rabold. „Das hat nichts mit Kommerzialisierung zu tun, denn grundsätzlich bleiben wir unserem Musizierideal treu. Aber ich spiele ja nicht nur für mich, denn sonst könnte ich ja auf das Publikum ganz verzichten und dürfte auch keine Schallplatten produzieren. Mag man zur musikalischen Wegfindung und zum entsprechenden Repertoire-

aufbau eine Zeitlang für sich arbeiten, so kann man aber doch danach auf die Dauer nicht gegen die Zuhörer spielen, sonst verliert man sein Publikum noch bevor man es gefunden hat. Zur Musik gehört nicht zuletzt, wie der Amerikaner sagt, 'to please the audience'. Das bedeutet freilich, daß man gewisse Konzessionen macht, aber was spricht dagegen? Mir ist ein Publikum, das mitgeht und Freude hat, lieber als eine Mauer des Schweigens. Zudem gehen von den Stimmungsäußerungen unserer Zuhörer Impulse aus, die sich recht positiv auf unsere Musik auswirken. Schließlich lebt man als Musiker vom Applaus des Publikums. So haben wir bewußt zeitweise rockig gespielt, um möglichst viele Leute für uns zu gewinnen, die wir dann auch an Musizierarten von anderer Struktur heranzuführen vermögen. Aus diesem Grund ist auch die Musik auf der 'Open House'-Platte rockbetont. Jetzt ändert sich die Situation in den Clubs etwas, und wenn man früher eine etwas gehaltvollere Jazzmusik möglichst rasch zu Ende bringen mußte, um das Publikum danach wieder mit Rock in Stimmung zu bringen, so sind die Leute heute durch die vielen

Rock-Jazz-Gruppen so überfüttert, daß sie sich gerne solchem Jazz zuwenden, der nicht so stark rhythmisch überlagert ist. Das Publikum hört wie-
^ar mehr zu, es verfolgt mit größerem Interesse, was wirklich musikalisch passiert und betrachtet die Musik nicht mehr wie früher nur als Stimulans. Als wir vor Jahren in einem Club spielten, saßen einige Mädchen direkt vor unseren Hörnern. Auf unsere Frage, ob ihnen das nicht zu laut sei, antworteten sie: „Ach was, ihr müßt viel lauter blasen, bei euch wird man ja gar nicht richtig high". Für uns Musiker war das natürlich recht deprimierend. Wenn man dagegen heute nach einem Konzert mit Zuhörern spricht, hat man den Eindruck, daß sie gemerkt haben, worauf es uns ankommt. Es ist wichtig, ein Rezept zu finden, wie man das Publikum für sich gewinnt und begeistert, ohne das musikalische Niveau abzubauen. Ich glaube, in der Crew sind wir derzeit auf dem rechten Wege und haben zwischen Rock und anderen Ausdrucksformen des Jazz jene Balance gefunden, die eine Musik gewährleistet, die uns befriedigt und beim Publikum ankommt."

Gudrun Zimmerle-Betzing

Sie wächst und wächst und wächst

Nizzas Grande Parade du Jazz auf dem Weg zum Super-Festival

George Wein macht also ernst. Der erfolgreiche Veranstalter des Newport Festivals, das dieses Jahr deutlich in den schwarzen Zahlen landete, ist auf dem besten Weg, Europas Jazzfreunden ein Super-Festival zu bescheren. Seine Grande Parade du Jazz in Nizza, diesmal schon auf elf Tage verlängert (gleiche Länge wie New York), stand an musikalischer Spannweite und Qualität deutlich über ihren beiden Vorgängerinnen. Und kein Ende ist abzusehen. Schon spricht George davon, daß er seinen Lieblingsplatz, die römische Arena und die Gärten des Vororts Cimiez, jeden Sommer für vier oder fünf Wochen besetzt halten möchte, vielleicht unter Hinzunahme eines Blues- und Gospel-Festivals. Er ist imstande und macht das. Nicht verschwunden, aber eingeschränkt der museale Touch, der die erste Parade 1974 beherrschte („Hier sehen Sie die ältesten Jazzmusiker der Welt — kommen Sie bald, es könnte sonst zu spät sein. . .“). Weitgehend vermieden das Ausdünnen durch zu viele Wiederholungen, das die zweite Parade plagte. Diesmal kamen nach der Halbzeit neue Musiker, frisches Blut, Auswechsel-Spieler. Aber fangen wir vorn an.

Donnerstag, 8. Juli

Das Festival beginnt mit Verspätung — wegen Regens. Wann hat es das hier schon mal gegeben, im Sommer. Aber dieses Jahr freut man sich drüber, nach den verlängerten Hundstagen. Und die Leute kommen trotzdem, mehr als im Vorjahr.

Es fängt gleich mit einer Programmänderung an. Das kann ja schön werden. Count Basie ist in die Garden Stage umgezogen. Da hat das Podium ein Dach und ist trocken geblieben. Reichlich eng da oben, aber das scheint der Musik zua bekommen. Band swingt, Stimmung ist gut. Der Count selbst spielt wie schon lange nicht mehr. Als ob er seine alten

Scheiben angehört hätte und sich jetzt selbst nachahmt. Stahl in Samthandschuhen, hat mal jemand geschrieben.

Die Zuhörer stehen hier dicht um das Podium herum, viele auch auf den Planken der großen, unbenutzten Tanzfläche. Der Rest sitzt auf Parkbänken oder an den Tischen des Restaurants. Hier ist der Mittelpunkt des Festivals, der Treffpunkt. Hier sind sich Musiker und Publikum am nächsten.

Nach einer halben Stunde Szenewechsel. Sorry, Count, aber das Festival ist ja noch lang. Auf der Garden Stage spielen Joe Newman, Mighty Flea, Hal Singer, Lockjaw Davis, Milt Buckner, Arvell Shaw, Panama Francis. Schön, daß Milt wieder dabei ist. Er garantiert für swingende Musik und gute Laune, die richtige Festivalmischung. Newman und Flea (wenn er doch gern so heißen möchte...) lassen sich anstecken. Schade, daß der Set so schnell rum ist.

Aber Bedauern muß man sich hier abgewöhnen. Der nächste Leckerbissen kommt immer. Das Dizzy Gillespie Quartett mit Rodney Jones, Gitarre, Benjamin Brown, Baß, und Mickey Roker, Schlagzeug. Dizzy ist wieder voll da. Nicht nur als Entertainer, das war er immer. Sondern auch als Musiker, was er in den letzten Jahren wohl nicht immer war. Aber hier beweist er, daß er Down Beats Kritiker-Poll dieses Jahr mit Recht gewonnen hat. Unübertrefflich und doch nie mit sich zufrieden, immer auf der Suche nach einer höheren Ebene.

Nebenan gibt es gleichzeitig Musik „of Joplin, Jelly and James P.“ mit Pee Wee Erwin, der eine der starken Persönlichkeiten dieses Festivals sein wird, mit Bob Wilber, Dick Hyman, dem Schlagzeuger Bobby Rosengarden und dem Bassisten — bitte festhalten — Milt Hinton. Jawohl, the judge himself. Aktivster und vergnügtester Bassist aller elf Tage. Ganz im Geist der Grande Parade, so wie ihn George Wein sich vorstellt: kostenlosen Urlaub in einer der schönsten Gegenden der Welt, im teuersten Hotel (dem Meridien) wohnen, dabei noch Geld verdienen und abends mit Freunden jassen.

Ja, die Stunde ist auch schon wieder rum. Wohin jetzt? Zu Basies zweitem Set? Zu „Swing is here“ mit Bernie Privin, Eddie Bert, Teddy Wilson, Budd Johnson, Major Holley und Oliver Jackson? Oder zur „Deutsch Swing College Band“, wie draußen angeschrieben stand? Nach der Zahl der Gastspiele könnte man es ja fast glauben, aber vermutlich wird Peter

Schilperoort doch lieber Holländer bleiben wollen. Ja, und dann möchte ich Sweets Edison mit Illinois Jacquet hören, aber das schafft ja kein Mensch, eine Atempause, bitte.

Für Atempausen ist die Arena Stage zuständig. Die schöne Ruine eines römischen Amphitheaters, mit einer großen Bühne und bequemen Stuhlreihen davor. Gute Akustik, relativ wenig Störung durch die anderen Stages. Hier darf Musik auch mal leise sein. Aber: Hier muß Musik immer gut sein. Irgendwie verlangt das klassische Set-up eine „klassische“ Leistung. Schwächen werden hier deutlicher. Wenn schon nicht dem Publikum, dann doch den Musikern selbst. Einige meiden schließlich die Arena wie die Pest — und schmeißen damit das Programm um. Wovon noch zu reden sein wird. Jetzt gibt es in der Arena zunächst einen Tribut für Bobby Hackett, der am 8. Juni starb. Mit Trompete und Kornett: Jimmy McPartland, wieder Pee Wee Erwin, Dizzy Gillespie und Dick Sudhalter, der erstmals offiziell als Musikalischer Direktor der Grande Parade vorgestellt wird. Dazu Vic Dickenson, Ed Hubble, Bob Wilber, Johnny Mince, Bud Freeman, Zoot Sims, Teddy Wilson, Milt Hinton — ein ganzer Sternenhimmel des Jazz. Am interessantesten finde ich Dizzy, der keine Hackett-Reminiszenzen anklingen läßt, dafür aber dessen Stil in sein eigenes Idiom transponiert. So gut, daß die Musiker auf der Bühne applaudieren.

Danach Sarah Vaughans erster Auftritt. Sie hat ihn in die Arena verlegen lassen, so wie sie spätere wieder aus der Arena in die Dance Stage verlegen läßt. Sie ist ein Star, ihr Name zieht, und das läßt sie ihre Umwelt auch spüren. Was ihren Gesang betrifft oder besser ihre Gesamtdarbietung — also ich möchte mich da lieber raushalten. Ich habe nie ein Verhältnis zu Nightclub-Sängerinnen gehabt, wenn sie außerhalb von Nightclubs auftreten. Selbst wenn sie so perfekt sind wie Sarah. Der Zwang, das Sexy-Girl auch noch in fortgeschrittenem Alter zu spielen — das ist schon ein hartes Brot, an dem die Damen da zu knabbern haben.

Da hat es Carrie Smith besser, die anschließend mit der Repertory Company und dann „with friends“ wie Arvell Shaw und Sam Woodyard auftritt. Sie braucht einfach nur sie selbst zu sein. Aber das „einfach nur“ täuscht. Denn welche eine Frau! Wenn Bessie Smith heute jung wäre, dann könnte sie so ungefähr singen und aussehen. Eine ganz starke Persönlichkeit, die Bühne

und Publikum beherrscht, die mit allen Musikern zurecht kommt, von allen geliebt wird. Die Gospel ebenso überzeugend bringt wie „low down dirty“ Blues, die mitreißend swingen und Balladen einen eigenen — ihren — Charakter aufprägen kann.

Freitag, 9. Juli

Die New York Jazz Repertory Company, am Vorabend mit einem Armstrong-Konzert vertreten, nimmt sich heute den Ellington der 40er Jahre vor. Das ist eine — ja, was eigentlich? Eine zwanglose Vereinigung von zwanzig, dreißig oder mehr Musikern, die fast alle in New York wohnen, und die bei Anlässen wie diesem aus dem Repertoire — daher der Name — früherer Bands zitieren. Exakt nachgespielt wird dabei, wenn ich das recht gehört habe, der erste Chorus der durchweg berühmten Scheiben. Danach ist man um eine recreation bemüht, bleibt also im selben Stil, ohne auf eigene Improvisation zu verzichten.

Das Ganze beginnt an fast allen Festival-Tagen mit einem Open Rehearsal, dem dann eine Stunde später das eigentliche Konzert folgt. Und es gelingt weitgehend, weil die Musiker so großartig sind. Es machen nämlich in wechselnder Besetzung fast alle mit, soweit sie nicht festen Bands oder Gruppen angehören. Die Leitung hat oft Joe Newman, während Pianist Dick Hyman, offensichtlich der spiritus rector, gern im Hintergrund bleibt. Hier beim Ellington-Set fällt besonders Norris Turney in der Hodges-Rolle auf. Cootie Williams dagegen, kaum noch eine Andeutung seiner selbst, wird hier (wie das ganze Festival hindurch) von den anderen Musikern mitgetragen.

Die europäischen Beiträge zum Festival sind bisher sehr unterschiedlich. Von Lino Patrunos Mailändern gibt es kaum mehr zu berichten, als daß sie sympathische und solide Amateure sind. Frankreichs Vorreiter, Gerard Badinis Swing Machine, schien irgendwo bei „Perdido“ stehengeblieben zu sein. Um Klassen besser dagegen c'as Dutch Swing College. Bei den amerikanischen Musikern hat es einen Ruf wie Donnerhall. Sie drängen sich förmlich danach, einzusteigen. Das ist ja wohl auch selten: eine erstklassige Band ohne Egoismus. Jeder Gast wird als Freund aufgenommen und neidlos herausgestellt. Wenn auf dem Festival ein Sympathiepreis zu vergeben gewesen wäre, die Holländer hätten sehr gut im Rennen gelegen. Sympathie natürlich auch für die Preserva-

tion Hall Jazz Band aus New Orleans. Aber etwas mehr im Sinne des griechischen Wortursprungs, denn man leidet schon ein wenig mit, wenn es bei den lieben, alten Herren nicht mehr so recht läuft. Andererseits: auch sie gehören zum Bild, und ein Beitrag dieser Art pro Festival ist durchaus vertretbar.

Zweistündiges Basie-Konzert. Diesmal in der Arena. Zwei Klavierstimmer arbeiten eine knappe halbe Stunde lang, bis der Count mit dem Flügel zufrieden ist. Schlecht gelaunt heute? Die Band wirkt gleichgültig, nudelt ihren Part runter. Kein Solist reißt mit, es kommt schon gar nicht darauf an, daß Basie die Namen immer in den pflichtschuldig rauschenden Beifall hinein ansagt, so daß (oder damit?) man sie nicht verstehen kann. Erst zum Schluß, als nacheinander — aber jeweils einzeln — Clark Terry, Sweets Edison und Illinois Jacquet einsteigen (alle drei große Klasse, das ganze Festival hindurch), kommt etwas Glanz auf. Gerade dadurch merkt man aber auch, an was es dem Orchester am meisten fehlt: an Persönlichkeiten.

Sehr schön der Trio-Set „Something Tender“ mit Bud Freeman, dem Gitarristen Bucky Pizzarelli und Percy Heath. Und wirklich hinreißend in der letzten Stunde vor Mitternacht, auf der Garden Stage, das Gillespie Quartett mit Sweets Edison, Clark Terry, Buddy Tate und Milt Buckner. Dieses dritte Podium gewinnt bei Dunkelheit. Da ist es der beleuchtete Mittelpunkt einer täglich wachsenden Schar von Zuhörern, die im Halbkreis auf dem Rasen sitzen oder liegen. Allein, in Gruppen, paarweise — oder auch draußen, an der Peripherie des Halbkreises, um einen Eßkorb geschart. Manche machen ein Schläfchen, Hunde und Kinder stolpern dazwischen herum, niemand schimpft, alles ist friedlich und freundlich.

Nur eins darf man nicht: stehen. Es ist erstaunlich, mit welcher Geschwindigkeit sich das piquenique-geübte Volk der Franzosen zu Boden begibt, sobald es Rasen sieht, dessen Betreten nicht verboten ist. Eben stand man noch in einer Menge vor dem Podium. Da klopft einem jemand auf die Schulter. Man sieht sich um — und steht allein vor einem Heer von Sitzenden, denen man die Sicht versperrt. Da gibt's nur zwei Möglichkeiten. Auch auf Tauchstation gehen oder, wenn man eine harte Stelle erwischte hat und nicht das am Kiesstrand trainierte eiserne Gesäß der Nizzaner besitzt: raus an den Rand. Wo man übrigens auch gut hört.

Samstag, 10. Juli

Oscar Klein ist hier, mit Familie und Trompete. Und Günter Boas, Vorkämpfer des Jazz aus alten Tagen und jünger denn je zuvor. Die beiden werden im September wieder auf Tournee gehen. Muß sie unbedingt hören und notiere schon mal: 16. 9. Frankfurt. Oscar steigt beim Dutch Swing College ein. Jawohl, es klappt, als ob er nie weggewesen wäre. Günter unterhält sich inzwischen mit Gott und der Welt. Wen kennt er eigentlich nicht? Seine Frau steht neben Marian McPartland, der „grande dame“ des Festivals. Gerade weil sie sich nicht damenhaft gebärdet, schöne Worte der Ansager abgleiten läßt. Sie will nichts anderes sein als Musiker. Kein Star, aber vollwertiges Mitglied jeder Formation, in der sie spielt. Und wie sie das macht: hellwach, sicher in jedem Stil, einfallsreich und variabel in der Improvisation. Und wie sie ihre Musik im Kopf hat: Heute spielt sie, in einer Hommage für Bix, „In A Mist“. Makellos, wie Beiderbecke-Experten versichern. Einer von ihnen ist Sudhalter, der ein Buch über Bix geschrieben hat. Ein anderer ist Bucky Pizzarelli, der die zur Zeit meistverkaufte Platte mit Bix-Themen gemacht hat — arrangiert für fünf Gitarren.

Mir hat es offenbar die Sprache verschlagen. „In sprühender Laune“ und „unglaublich gut“ notiere ich neben den Namen Teddy Wilson, Milt Hinton, Bobby Rosengarden. Wie können einem bei so herrlicher Musik so ziklige Worte einfallen. Besonders Hinton — also besser kann man nicht mehr spielen. Und das im harmonisch doch eigentlich begrenzten Rahmen eines Swing-Trios. Später kommt Trompeter Jimmy Maxwell dazu und fügt sich gut ein. Kunststück.

Bobby Rosengarden. Er und Panama Francis werden leicht unterschätzt. Beide sind solide, erfahrene Drummer, die alles können, überall mitmachen, ohne selbst auffallen zu wollen. Solche Leute werden hier bei den ewig wechselnden Besetzungen und Stilen gebraucht wie das tägliche Brot.

Sarah Vaughan läßt Torens Auftritt von der Arena auf die Dance Stage verlegen. Ich kann's verstehen. Da kann sie zumindest unter den 200 Zuhörern, die sich direkt davor drängen, eine intimere Atmosphäre schaffen — wenn auch tausend andere drum herumstehen und sich unterhalten, weil sie nicht mehr einbezogen sind. Immerhin spricht es für ihr sicheres Urteil, daß sie immer wieder hierher zu-



rückkommt, obwohl sie ein paar Tage später in der Arena durchaus noch großen Publikumserfolg hat.

An diesem Abend spielt in der Arena zuletzt Count Basie.

Es fällt indessen schwer, der Band eine Aussage abzugewinnen. Sie wird von niemandem geleitet, und sie hat, trotz braver Bemühungen von Curtis Fuller, Charles Fowlkes und Al Grey, keine hervorragenden Solisten. Dafür hat sie am Schlagzeug einen Strahlmann, der besser aufs Niedersachsenroß passen würde.

Themen am Rande: In Antibes — Juan-les-Pins endet an diesem Abend das Schlagerfestival Goldene Rose. Sieger Harris Chalkitis mit „Milady Lena“. Jetzt wird für das „Welt“-Jazz-Festival umgebaut.

Nizzas Bürgermeister Jacques Medecin, nebenbei in Paris Staatssekretär für den Fremdenverkehr, erlebt einen großen Moment und versäumt einen zweiten. Zwar kann er Staatspräsident Giscard d'Estaing in den Mauern der Stadt begrüßen. Aber der weigert sich, ihm seine neue (Mini-)Fußgängerzone einzuweihen. Denn die rue Massena, von der sich der clevere OB da rund 200 Meter abgeschnitten hat, ist die normale Fortsetzung der Nationalstraße 7. Und die kann man sich im zentralistischen Frankreich eigentlich noch weniger unter den Nagel reißen als bei uns eine Bundesstraße.

j

Sonntag, 11. Juli

Präsident Giscard nimmt in der Bucht von Nizza eine Flottenparade ab. An Bord des Flugzeugträgers Clemenceau, der bei den letzten interalliierten Flottenmanövern im Mai von den Amerikanern achtmal „versenkt“ worden ist, weil sie mit ihrer überlegenen elektronischen Ausrüstung sein Radar ausschalten können. Im übrigen sieht man kaum etwas. Es ist zu dunstig. Die relativ wenigen Zuschauer gehen unbeeindruckt heim.

12000 zahlende Besucher hatte die Grande Parade während der ersten drei Tage. Nicht schlecht für den Anfang. George Wein ist heute abend Ehrengast auf dem Festival von Montreux. Auch Sarah Vaughan soll hin. Aber weil die ganze Prominenz gerade den Präsidenten abfeiert, kriegt sie kein Taxi zum Flughafen. Ein Kleinbus? Mit Entrüstung abgelehnt. Überhaupt will sie einen klimatisierten Wa-

gen. Ihr ist heiß. Bis der Wagen da ist, ist das Flugzeug weg. Eine Privatmaschine wird gechartert. Geschätzte Kosten (für George Wein, versteht sich) rund 6000 Mark. Und für die Rückfahrt aus der Schweiz heuert die Diva einen Cadillac an. Veranstalter müßte man sein.

Lucky Millinder heißt heute das Thema der Repertory Company. Günter Boas findet, daß sie ein bißchen nach Basie klingt. Macht nichts, dafür klingt Basie ein bißchen nach Ellington. Hauptsache, alle haben ihren Spaß.

Windy City Jazz. Jimmy McPartland sagt Sudhalter an. „Er bläst jetzt die Nummer, für die mir Al Capone immer 50 Dollar gezahlt hat, weil er sie so mochte. We played it a lot.“

Bisher einer der besten Sets, sagt Oscar Klein, als Dizzy, Sweets Edison, Eddie Daniels mit einem neuen Pianisten aufwarten: John Lewis himself, vom Modern Jazz Quartett befreit und wie Percy Heath sichtlich gewillt, sich wieder einen Platz unter normalen Jazzern zu sichern. Was beiden ausgezeichnet gelingt, nur Percys Gesichtsausdruck fällt manchmal noch ins MJQ zurück. War ja auch eine lange Zeit.

Heath ist übrigens nachher mit im Trio, als Marian McPartland und Dick Hyman sich an den Flügel setzen und mehr drei- als vierhändig spielen. Klasse in seiner eigenen Komposition, dem „Watergate Blues“. Er füllt und fesselt solo die Arena. Stark.

Oscar spielt heute zum letzten Mal beim Dutch Swing College, das bis auf Schilperoort abreist. Gründervater Peter bleibt und steigt von nun an bei anderen ein.

Neu kommen zwei französische Bands. Die Bootleggers (nicht zu verwechseln mit der gleichnamigen Band Rene Francs), die musikalisch belanglos, aber hier unten daheim sind und viele Freunde haben — und der gute, immer hörenswerte Maxim Saury. Das ist kluge Festival-Regie. In den nächsten Tagen bricht in Südfrankreich die sommerliche Festivalitis mit Gewalt aus. Da muß man seinem Publikum Zucker geben.

Montag, 12. Juli

St. Tropez kreiert die Mode der parfümierten T-Shirts. Das ausgedruckte Obst soll den ganzen Sommer lang duften, allen Weißmachern zum Trotz. In Juan-les-Pins wird die Festival-Dekoration gewechselt — per Lasthubschrauber. Gianangellis berühmte Metall-Sonne, 24 Meter lang und 500 Kilo schwer, hat ausgedient und wird durch ein anderes Kunstwerk ersetzt.

Die lassen sich ihre Festivals was kosten.

„Wenn man ein Instrument wirklich kennt, dann ist man zu alt, um es zu spielen“, sagt Dizzy Gillespie dem Nice-Matin. „Es ist ein ununterbrochener Kampf, den man da austrägt. Natürlich höre ich es nicht ungern, wenn man mir sagt, daß ich gut gespielt habe. Aber ich weiß, daß ich noch so viel zu lernen habe.“ Dizzy ist so gut, daß er es sich sogar leisten kann, bescheiden zu sein.

Ist Milt Hinton wirklich schon 66? Man kann ja seine Jazz-Enzyklopädie nicht immer unter dem Arm tragen. Aber der Mann, der mir die Zahl voller Bewunderung nennt, ist Altmeister Leonard Feather selbst. Milt reißt die ganze Repertory Company mit, die heute Fletcher Henderson auf dem Programm hat. Er kennt alles und beherrscht alles, sagt Feather. Amen.

Ein richtiges Meistersänger-Treffen, heute. Sarah strengt sich mächtig an. Hat ja auch was gutzumachen. Carrie glänzt mit einem sehr eigenständigen „Lady Is A Tramp“. Dizzy singt (mit Augenzwinkern: bitte nicht ernst nehmen) „Salt Peanuts“, und wer singt da mit — das kann doch nicht wahr sein, hat John Lewis tatsächlich mitgesungen? Relaxed ist das richtige Wort, Freunde. Es singt (und spielt, versteh! sich) Arvell Shaw ein gar nicht übles „All Of Me“. Ja, und es singt auch Major Holley. Mit dem hat es allerdings eine besondere Bewandnis. Er hat die Gewohnheit vieler Bassisten, das Gezupfte und Gestrichene mitzusummen, derart weiterentwickelt, daß er inzwischen besser summt und brummt als spielt. Das Publikum registrierte den Show-Effekt mit Unwillen.

Erster Auftritt der Barrelhouse Jazzband. Guter Gesamteindruck. Eigentlich hatte ich gedacht: Warum sind sie schon zum dritten Mal hier als Vertreter der Bundesrepublik, warum nicht mal andere. Aber sie haben hier schon ihr Publikum, nicht zuletzt weil sie so schön ungermanisch sind. Zunächst spielen sie hier mit einem Lein-Pianisten. Bob Barton vom Trevor Richards Trio. Ein prima Musiker, aber kein eingespieltes Mitglied der Band. Er verbindet nicht Rhythmus und Bläser, sondern übernimmt den strengen, die vier Viertel gleichmäßig betonenden Takt von Banjo, Baß und Drums. In der Besetzung würde der Name Barrelhouse Stompers besser passen.

Dienstag, 13. Juli

Abstecher nach Juan-les-Pins. Mann, was bauen sie da wieder für ihr Festi-

Hans Harzheim fotografierte bei der **Grande Parade du Jazz in Nizza v. l. o. n. r. u.:** Bud Freeman und Doc Cheatham, Sarah Vaughan, Sam Woodyard, Jo Jones, Alan Dawson, Count Basie, Marian und Jimmy McPartland, Art Blakey mit Sohn, Buck Clayton.

val an Lautsprechern, Scheinwerfern und anderem Elektrogerät auf! Die werden wieder ein paar Kurze bauen. Neben an in Cannes hat gestern Archie Shepp gespielt. In Nizza fängt heute im schönen und zentral gelegenen Theatre de Verdure das 41. Internationale Folklore-Festival an. Die Spektakel-Saison hat begonnen. In Cimiez abends trotzdem echter Andrang. Der Jazz hält der Konkurrenz stand. Langsam gewöhne ich mich daran, daß George Wein im Zweifelsfall recht behält.

Blutaufrischung für die Parade: Art Blakey's Jazz Messengers. Gewiß, auch schon ein Oldtimer. Aber ein moderner, wenn man sich erinnert, wie traditionsgebunden dieses Festival vor zwei Jahren angefangen hat. Formell hat sich am Messengers-Schema kaum etwas geändert. Kurz das Thema, lang die Soli, dann das gewohnte Finale.

Carrie Smith macht sogar die Preservation Hall munter. Sie „verkauft“ die Band — einschließlich Küßchen auf Opas Glatze —, daß die Zuhörer jubeln. Und schließt zum Vergnügen des französischen Publikums mit „Eh-lä-bas“, was nur den deutschen Gast an Helaba erinnert. Aber das singen ja die hessischen Schwarzen.

Bei der Barrelhouse Band kommt Reimer von Essen immer besser heraus. Was macht er eigentlich alles: Leader, Klarinette, Altsax, Gesang, Arrangement. ..

„Was für ein Festival“, sagt Drummer Hans-Georg Klauer. „Es ist eine Ehre für uns, hier zu spielen.“

Wirklich, jeden Tag sieben Stunden lang, auf drei Podien gleichzeitig, herrliche Musik. Man kann sich so richtig volllaufen lassen. Unmöglich, alles aufzuzählen. Habe ich Benny Waters schon genannt, Jim Galloway, Jay McShann, Badinis Drummer Sam Woodyard, den großartigen Altsaxophonisten Norris Turney und so viele andere, die da fröhlich am Werk sind und immer noch keine Festival-Müdigkeit zeigen und immer noch dem armen Cootie über die Runden helfen und dem anderen, der sich in ähnlich bedauernswerter Verfassung befindet: Buck Clayton.

Mittwoch, 14. Juli

Nationalfeiertag. Mittags paradiert die Folkloregruppen durch die Innenstadt. Abends Tanz auf dem place Massena, Feuerwerk und hunderterlei Veranstaltungen — und ein glänzend besuchtes Jazz-Festival. Gesprächsthema Charles Delauney, der gerade erklärt hat, daß in Frankreich zehnmal

zuviel Jazzplatten erscheinen, die sich deshalb alle nicht so besonders gut verkaufen. Immerhin stelle der Jazz dort 15 Prozent aller verkauften Scheiben, sagt er. Glückwunsch, man kann's aus deutscher Sicht kaum glauben.

Art Blakey packt wieder neue Trommelstöcke aus. Er benutzt sie nie zweimal, verkündet er stolz. Sein bewährter Trompeter, Bill Hardman, wird von dem jüngeren Tenorsaxophonisten Dave Schnitter weit in den Schatten gestellt.

Wieder ein Neuling beim Festival. Ein haariger, gesunder, bullig wirkender Bursche — also wenn man nicht wüßte, daß er Gerry Mulligan heißt... Fein, daß er wieder „da“ ist. Die Repertory Company macht heute Jean Goldkette. Besser, als der das je gekonnt hat. „Who's the bass player?“ fragt mich jemand verzweifelt. „Milt Hinton“. Er schüttelt den Kopf. „This can't be...“, murmelt er und geht weiter. Horst Schwarz von der Barrelhouse Band kommt besonders gut an beim Publikum, als Trompeter und Sänger. Lustig, daß gerade die Deutschen hier gern die heitere Seite des Jazz vertreten, während die Franzosen meist recht ernsthaft bemüht sind. Wobei allerdings Pannen passieren können. Bei Michel Attenuoux (auch neu gekommen) steigt planmäßig Illinois Jacquet ein, aber blau wie ein Veilchen. „Diese Festivals. ..“, brummt er entschuldigend ins Mikrofon, tutet ein paarmal sinnlos ins Hörn und stößt dann auf einen Rettungsanker. Innerhalb von 16 Takten hat er den anderen beigebracht, wie man „Flying Home“ spielt — und dann geht's los. Die besoffenste Version, die man sich vorstellen kann. Den anderen bleibt gar nichts übrig, als im selben Geist mitzumachen, obwohl sie die Nummer offensichtlich noch nie zusammen gespielt haben und eigentlich ja auch seriös sein wollten. Eine Riesenschau.

Donnerstag, 15. Juli

Maxim Saury legt ein perfekt arrangiertes „Flying Home“ hin, mit augenzwinkernder Anspielung auf das, was den Kollegen gestern Abend passiert ist. Alles schmunzelt. Dann spielt er, nun auch lockerer geworden, „High Society“ („En français: la classe.“)

Die Durchsagen falsch geparkter — auswärtiger — Fahrzeuge häufen sich, und zugleich wächst der Andrang bei Blakeys Auftritten. Kann durchaus sein, daß er dem Festival ein neues Publikum hinzugewonnen hat.

Mulligan hat sich freigespielt. Klingt jetzt wie ein sehr guter, normaler Baritonsaxophonist. Nicht mehr wie jemand, der versucht, wie der Jeru von einst zu spielen. Gutes Zusammenspiel mit Percy Heath, Marian McPartland, Allan Dawson, Sweets Edison. Ausgezeichnet auch der Set Swing Fever mit Clark Terry, Lockjaw Davis, Milt Buckner, Arvell Shaw und David Lee jr.

Günter Boas erzählt mir, daß ich bei Basie, der inzwischen abgereist ist, das beste verpaßt habe. Bei der letzten Nummer des letzten Sets ist auf einmal Jo Jones eingestiegen, und plötzlich hat die Band geswingt wie in alten Zeiten. Den großen Zampano zieht es halt immer wieder zurück. Schade, daß er sich menschlich so gar nicht in eine Band einfügen mag. Als Musiker wäre er ein Gewinn für fast jede.

Freitag, 16. Juli

In Antibes — Juan-les-Pins beginnt heute das Festival Mondial du Jazz. Mit Luther Allison, John Lee Hooker und den Mighty Clouds of Joy. Morgen und übermorgen ist Ray Charles dran. Jazz? Mich zieht's da, offen gestanden, nicht hin. Kann also in Ruhe Nizza zu Ende hören. Auf dem Weg nach Cimiez endlich mal Stopp beim neuen Chagall-Museum. Schon der Bau ein Kunstwerk. Drinnen Ausstellung religiöser Malerei — und natürlich Marc Chagall. Selber schuld, wer die hundert Meter Umweg nicht macht. Genau wie beim Matisse-Museum in Cimiez selbst. Alle Festival-Besucher stehen davor. Leider ohne reinzugehen, sagt mir der Hüter der Schätze. Überhaupt strotzt die Gegend von phantastischen Gemäldesammlungen. Vielleicht sollte man nächstes Jahr mal einen Urlaub „Jazz und moderne Malerei“ machen.

Die Barrelhouse Jazzband spielt jetzt mit ihrem „richtigen“ Pianisten, Werner Knödel. Und gleich klappt's besser. Was vorher gestampft hat, das swingt jetzt. Die Jungs sind hier ein ausgesprochener Hit. Auf welcher Stage sie auch spielen, das Publikum strömt förmlich zusammen. Und es schluckt alles: die Jazz-Raritäten, die im — offenbar großen — Repertoire der Band viel Raum einnehmen, die stinkseriösen Ansagen Reimer von Essens und natürlich besonders gern die Klamotten wie „Rebecca“ (Take Your Fat Legs Offa Me), die ja Gott sei Dank auch authentischer Bestandteil des alten Jazz sind. Na ja, die Frankfurter haben uns also gut vertreten in Nizza. Sollen sie es auch weiter tun. Trotzdem wäre es schön, wenn

noch eine andere deutsche Band dazukäme. Keine Oldtimer mehr, sondern so modern, wie man es hier gerade noch sein darf. Aber swingen müßten sie wie die Teufel — und vom Kaliber her mit den Amerikanern mithalten können. Ich meine, solche Leute haben wir. Nur: Wer ist der Sponsor, der sie für ein paar Tage nach Nizza schickt? Vielleicht mal eine Rundfunkanstalt? Fragen am besten an Ralf Schulte-Bahrenberg. Der sitzt irgendwo im Festkomitee der Grande Parade.

Sonst bleibt an diesem (neunten) Abend nicht viel bei mir hängen. Ich habe mich sattgehört. Tip für künftige, „normale“ Besucher der Grande Parade: ruhig mal den einen oder anderen Abend ausfallen lassen. Nicht unwichtig für alle, die so vernünftig sind, ihre Karten im Vorverkauf (15 statt 25 Francs) zu besorgen. (Kontaktanschrift steht auch nächstes Jahr wieder mit der Festival-Ankündigung im Jazz Podium.)

Samstag, 17. Juli

In Juan-les-Pins sei gestern alles glatt gelaufen, steht in der Zeitung. Überhaupt hätten sich die Städte Antibes und Nizza jetzt prächtig verständigt, ihre Festivals zeitlich und thematisch auseinandergerückt, etceterapöpp. Ach, der alte Fluch der Journalisten, daß ihre Texte bei Redaktionsschluß fertig sein müssen, während die Ereignisse erst richtig anfangen. In Wirklichkeit ist es nämlich gar nicht so glatt gegangen.

Es begann damit, daß Luther Allisons Orchester überhaupt erst mit zwanzig Minuten Verspätung auf die Bühne kam. Nach ihrem Auftritt wurde die Firma John Lee Hooker, Elektronik en gros, ans Netz angeschlossen. Worauf, absoluter Rekord, diesmal gleich die Stromversorgung des ganzen Stadtteils zusammenbrach. Alle Gastwirte stinksauer. Gäste gingen im Finstern, ohne zu zahlen. Neue kamen nicht. Das Publikum in der Pinede wartete indessen geduldig, bis nach einer Stunde das Licht wieder anging. Hookers Musiker spielten zwei kurze Titel. Dann kam der Meister selbst und sang. Ganze zwanzig Minuten lang. Ende der Vorstellung. Leicht verdientes Geld. Dann die Mighty Clouds of Joy, deren Perfektion sehr gelobt wird, und die zumindest einen versöhnlichen Schlußpunkt setzten.

In Aix-en-Provence hat gestern das klassische Musikfestival (bis 12.8.) begonnen. 15 Opernabende, 18 Konzerte und Liederabende. Ein Riesen-Musikfest, die Stadt ein Heerlager vor allem auch junger Gäste.

In Vence, nur einen Katzensprung von

Nizza und Antibes entfernt, fängt heute das „Anti-Festival“ an. Die wegen ihres informellen Charakters geliebten Rencontres Internationales de Musique. Geiger Ivry Gitlis, Veranstalter, Solist und zentrale Bezugsperson zugleich, riskiert diesmal viel. Die Konzerte auf dem Col de Vence bleiben unverändert. Aber die anderen finden nicht mehr auf dem Rathausplatz statt, wo es zwar viel intime Altstadt-Atmosphäre, aber auch störenden Lärm aus benachbarten Lokalen gab, sondern auf einem umfunktionierten Parkplatz außerhalb des Städtchens. Und dann gibt es diesmal, mitten zwischen Mozart, Bach, Beethoven & Co., zwei Konzerte mit Jazz. Das erste mit Claude Luter heißt „A Tale Of Three Cities“. Bezogen auf New Orleans, wo seine Musik herkommt, St. Germain-des-Près (nicht: Paris!), wo er sie von Bechet lernte, und Vence, wo er sie jetzt spielt.

A propos zentrale Bezugsperson. Norbert Gamsorn ist es diesmal in Antibes offenbar nicht so sehr wie früher. Das Fremdenverkehrsamt, der Geldgeber also, hat die Oberhand behalten. Man merkt's an der Programmgestaltung.

Parallele: Auch George Wein läßt es langsamer angehen. Für seine Verhältnisse macht er es sich geradezu gemütlich. Überläßt die Arbeit Dick Sudhalter. Der muß übrigens wirklich deutsche Vorfahren haben. Das ganze Festival säuberlich in Kästchen einteilen und das Schema dann bis zum Schluß weitgehend durchhalten... Sicher, es fehlt dadurch ein wenig an Spontaneität, an Überraschungen. Aber wie sonst soll man einen solchen Sack voller Jazz-Individualisten zusammenhalten, wie sonst dem selbstauferlegten Zwang gerecht werden, jede Stunde drei Podien pünktlich und vollständig zu besetzen? Und was die Überraschungen angeht: Nach der Parade wird jede Nacht im Hotel Meridien spontan weitergejazzt. Es gibt sogar Leute, die das für den eigentlichen Höhepunkt des Festivals halten.

Immerhin, auch in Cimiez' gibt es Überraschungen. Heute schwingt sich plötzlich ein kahler, wildbärtiger Mann zu Dizzy auf die Garden Stage und fängt an, seine Klarinette zu blasen: Tony Scott.

Die Repertory Company steigert sich auf den (morgigen) Höhepunkt hin. Heute eine Stunde Rehearsal „Duke in the Twenties“, dann das Konzert. Danach Rehearsal „Duke in the Thirties“, Konzert. Vier Stunden Ellington-Workshop in Superbesetzung.

Je länger das Festival dauert, desto mehr tritt Joe Newman hervor. Immer

wieder fällt ihm wie selbstverständlich die Führung zu. Und er nimmt sie mit der Korrektheit eines guten Profis wahr, die nie zur Routine wird. Keine Ansage, die verschlampt, kein Beifall, für den nicht gedankt wird. Und das alles mit so lässiger Eleganz, mit der Sicherheit eines Gentleman.

Sonntag, 18. Juli

Man soll sich doch nicht beklagen, daß es so wenig Überraschungen gibt. Hier haben wir eine: Dauerregen. Im Juli! Ein Jahrhundert-Ereignis an der Côte d'Azur. Der letzte Abend fällt also ins Wasser. Ein Jammer. Drei Stunden sollten allein die Basie-Alumni spielen. Eine Band mit all den Stars, die der Count heute leider nicht mehr hat. Allein die Trumpet Section: Clark Terry, Sweets Edison, Joe Newman, Doc Cheatham.

Die Karten behalten Gültigkeit für ein Abschlußkonzert, das kurzfristig für morgen im Theatre de Verdure (die Folkloristen sind inzwischen fertig) angesetzt wurde. Eine Art Super Jam Session mit allen noch anwesenden Musikern. Aber das gelingt selten. Jeder bläst sein Solo und geht wieder. Kein Unglück, daß ich morgen unterwegs bin.

Aber der Regen fällt auf alle, Gerechte wie Ungerechte. In Antibes muß Ray Charles in den Kongreßsaal umziehen. Wegen dessen geringerem Fassungsvermögen werden aus einem Konzert kurzerhand zwei gemacht. Das bedeutet, bei seinetwegen auf bis zu 100 Francs erhöhten Eintrittspreisen, höchstens noch anderthalb Stunden Musik pro Konzert.

... und der Rest

Antibes macht sich in den nächsten Tagen selbst Konkurrenz. Am 20.7. das erste Konzert, das man dem Jazz zuordnen kann: erst Sy Oliver, dann Lionel Hampton. Aber: An den Tagen vorher und nachher spielt Sy kostenlos „auf der Straße“. An der berühmten Straßenkreuzung von Juan-les-Pins nämlich, die alle Touristen der Welt magisch anziehen scheint. So sollen wohl die Gastwirte (mit den Hoteliers die mächtigste Fraktion im Stadtrat) versöhnt werden, denen man die Gäste nun mal zuführt statt vertreibt.

Überhaupt Konkurrenz: Parallel zu den Abendkonzerten in der Pinede finden jetzt täglich, auch erst um 18.30 Uhr beginnend, Konzerte im Kongreßpalast von Antibes statt. Immerhin mit klingenden Namen (wenn auch nicht alle nach Jazz klingen): Cedar Walton, Tete Montolieu, Keith Jarrett (dem bös arrogantes Auftreten

vorgeworfen wird — wir warden's ja in Frankfurt erleben), Jan Garbarek, Cecil Taylor, Don Pullen.

Allmählich werden Einzelheiten des großen Bankraubs von Nizza bekannt. Die schönste: Nachdem die Polizei sich den Zugang zum ausgeraubten Tresorraum freigebohrt hatte, stieg zuerst ein junger, sportlicher Inspektor hinein. Nur war das Loch ein wenig eng, und er kam zwar mit gezogener Pistole, aber ohne Hose drüben an. Zum Glück waren die Gangster schon weg. Wie hätte er sonst dagestanden. ..

22. 7. Die Frau von Stan Getz ruft aus den USA an. Die Veranstalter sollen darauf achten, daß ihr Mann erst duscht, bevor er auf die Bühne geht und Horace Silver „verstärkt“, der den ersten Teil des Programms bestritten hat. Im dritten dann die Thad Jones-Mel Lewis Big Band. Für mich der interessanteste Teil dieser Konzertreihe, die sich dann an den nächsten — und letzten — drei Tagen auf Jazz-Rock konzentriert: Shakti-McLaughlin, Weather Report, Brand X, Herbie Hancock mit Wah-Wah-Watson, Sun Ra.

Aber da kam ihnen nun ein ganz Dicker ins Gehege. In Le Castellet begann am 24. „Riviera 76“, ein Jazz-Rock Festival mit dem Untertitel „Zwei Tage (und zwei Nächte, versteht sich) der Liebe und des Friedens“. Veranstaltet von Super-Unterhaltungs-Unternehmer Paul Ricard in seiner eigenen Autorennbahn, auf der immerhin auch der Grand Prix von Frankreich ausgetragen wird. Laut Publicity „Die größte musikalische Veranstaltung, die je in Frankreich stattgefunden hat.“ Mit den Crusaders, Tony Williams, Ron Carter, Jean-Luc Ponty, Magma, Joe Cocker, Passport und anderen. Ein zweites Woodstock, wie beabsichtigt, soll's ja nicht gerade gewesen sein, zumal angekündigte Stars wie Taj Mahal, Tyner und Ponty wegblieben. Aber von den 60 000 bis 70 000 Zuhörern fehlten natürlich etliche in Antibes, wo deshalb die Einnahmen nicht den Vorstellungen der Veranstalter entsprachen. Und wo deshalb die kräftigen Herren des Ordnungsdienstes, übrigens die einzigen deutschen Mitwirkenden an diesem Festival, wenig zu tun hatten.

Mittlerweile fand in Vence das zweite Jazzkonzert des Festivals statt: Stephane Grappelli und Trio, dazu alle Geiger des Festivals, soweit sie Lust und Laune hatten. In China bebte die Erde, ohne daß Mao es erlaubt hatte. Vom Mars kam die erstaunliche Nachricht, daß es dort nachts kälter

ist als am Tage. Und bei den Veranstaltern begann das große Nachdenken.

Für George Wein ist alles klar. Er macht weiter und wird nächstes Jahr möglichst noch einen Zahn zulegen. Ob es ein zweites „Riviera“ geben wird, weiß man nicht. Angeblich hatte nur die Hälfte der Zuhörer Eintrittskarten, und außer Müllbergen soll dem Veranstalter nichts übrig geblieben sein.

In Vence, wo es mehr geregnet hat als an der Küste, blieb Ivry Gitlis um 130000 Francs unter dem Einnahme-Ansatz und will nächstes Jahr wieder auf den Rathausplatz zurück.

Am lebhaftesten und zugleich am interessantesten ging es in Antibes zu. Zuerst schmiß Ted Joans, seit Beginn master of ceremonies des Festivals, den Dreck hin. „Ich liebe den Jazz, und davon gibt es in Juan-les-Pins immer weniger. Für anderes bin ich aber nicht zuständig. Ich mache nicht mehr mit.“ „Eine heftige Kritik“, meint der Nice-Matin, „aber eine, die von vielen geteilt wird.“

Trotzdem soll es nächstes Jahr weitergehen. Große Pläne werden gewälzt: Juan-les-Pins soll „der“ Treffpunkt des Jazz werden. Mit Konzerten, Jazzlokalen, ausgesetzten Preisen und einer permanenten audiovisuellen Präsentation aller dortigen Festivals seit den Zeiten Sidney Bechets. Sagte da jemand, es gäbe keine Konkurrenz zwischen Antibes und Nizza?

Alsdann: auf einen heißen Sommer 1977.

Karl Heinz Nass

Soul und Blues Weekend Montreux

Eröffnet wurde das Soul und Electric-Blues Weekend, das im Rahmen des 10. Internationalen Festivals Montreux vom 2. bis 4. Juli stattfand, von der Frankie Miller's Full House Band, einer weißen Rock-Formation, deren Leader Frankie Miller unter dem Einfluß des Produzenten Allen Toussaint ein entsprechend populäres Programm abzog. Odetta, die aus Birmingham, Alabama, stammende, heute in New York lebende Sängerin, bestritt den Gospel-Teil des ersten Abends. Erneut erwies sich ihre große Ausstrahlung auf das Publikum, und sie erntete mit ihren gefühlvollen, warmherzigen Vorträgen verdienten Beifall. Als bestformierte Begleitband verschiedener Künstler des Week-

ends profilierte sich die Gruppe Stuff, eine Band aus New Yorker Elite-Sessionmusikern, mit Cornell Dupree, Gitarre, Gordon Edwards, Baß, Richard Tee, Keyboards, und Steve Gadd, Schlagzeug. Vervollständigt durch den Leadgitarristen Eric Gale, ist Stuff heute wohl eine der besten Rhythm Sections des Soul und Blues, die schon vielen international bekannten Stars, so zum Beispiel Aretha Franklin, Esther Phillips oder King Curtis, bei Plattenaufnahmen als Begleitband diente. Den Abschluß des Programms bildete Eric Burdon. Mit neuer Gruppe aber altbekannten Songs wie „House of the rising sun“ und „Lonely Avenue“ schwebte er auf der Nostalgie-Welle und knüpfte an seine früheren Erfolge mit den Animals an.

Als Überraschung des Soul und Blues Weekends wurde am Samstagabend Nina Simone angekündigt. In Begleitung des Schlagzeugers Doug Hammond trug sie vorwiegend ihre bekannten Repertoirestücke vor, so den „Backlash Blues“ oder „Feelings“. Pianist Sammy Price und Tenorsaxophonist Hai Singer sorgten mit einer Rhythmusgruppe um den Gitarristen Cornell Dupree für heißen, mitreißenden Swing und Jump. Anstelle des dann angekündigten Auftritts der Metters aus New Orleans brachten die Veranstalter den großartigen Blues-Sänger und Pianisten Eddie Boyd auf die Bühne, der heute in Helsinki lebt und die Chicago-Blues Tradition bestens vertritt. Zusammen mit Sammy Price sorgte Boyd für eine enorm pulsierende Musik. Höhepunkt dieses Samstagabends — für viele sogar des gesamten Soul und Blues Weekends — war der Auftritt des schwarzen Bluesgitarristen und Sängers Luther Allison. Obwohl Allison erstmals in Europa gastierte, ist er in Blueskreisen doch schon lange ein Geheimtip. Mit ausdrucksstarker Stimme und kraftvoller Gitarrenbegleitung versprühte er in „Gambler's blues“, „Easy baby“ und „Little red rooster“ ein derartiges Blues-Feuer, daß sich kaum einer seinem Bann entziehen konnte. Als Zugabe brachte er eine außergewöhnliche Version von Chuck Berrys „Johnny B. Goode“. Es bleibt zu hoffen, daß sich einige Veranstalter diesen Namen merken und den herausragenden Gitarristen und Sänger wieder einmal nach Europa verpflichten. Den Abschluß des offiziellen Samstagabend-Programms bildete der Sänger Al Jarreau, dessen Auftritt gegen 2.00 Uhr endete. Doch für die unersättlichen Fans war diese Nacht damit noch längst nicht zu Ende: in einer Jam Session, die bis 5.00 Uhr

morgens dauerte, begeisterte Stuff die trotz vorgerückter Stunde noch immer zahlreichen Zuhörer mit überlangen, von Soul- und Blues-Elementen getragenen Sets.

Den letzten Konzertabend des Weekends eröffneten die Mighty Clouds of Joy mit ihren charakteristisch harmonisierten Gospels, die sie mit so viel Überzeugungskraft und innerer Anteilnahme vortrugen, daß das Publikum sichtlich bewegt mitging. Ein relativ kurzes Gastspiel gab Jimmy Witherspoon, der von Stuff begleitet wurde. Trotz seines Ausflugs in die Pop-Musik hat „Spoon“ in der Blues-Welt nichts von seinem Ansehen eingebüßt, und in „Pearly whites“, „Going down slow“ oder „Ain't nobody's business“ bewies er erneut sein enormes Bluesfeeling.

Wer vom Zuhören vorerst genug hatte, konnte sich zwischendurch lukullisch verwöhnen lassen: mit „Original Harlem Soul Food“, die ihn neben der Musik auch noch die Küche des Schwarzen Amerikas kennenlernen ließ.

Zum Abschluß des Soul und Blues Weekends spielten die ebenfalls erstmalig in Europa gastierenden Crusaders, deren Musik zwischen Soul, Blues und Jazz angesiedelt ist. Die Mitglieder dieser Gruppe — Schlagzeuger Stix Hooper, Bassist Robert Popwell, Tenorsaxophonist Wilton Felder, Pianist Joe Sample und Gitarrist Larry Carlton — konnten sich bereits als Sessionmusiker profilieren; in ihrem Konzertauftritt beeindruckten sie das Publikum vor allem durch ihre reifen technischen Leistungen.

Insgesamt gesehen konnte das Soul und Blues Weekend des 10. Montreux Festivals den musikalischen Ansprüchen des Publikums gerecht werden; nur wenige kritische Stimmen wurden laut, und im großen und ganzen schien man mit dem Programm recht zufrieden gewesen zu sein.

Ulrich Mayer

Befreit: Kollektiv II

„Kollektiv II“: eine Gruppe aus dem Rhein-Ruhr-Gebiet, die den Anspruch, den sie an Musik stellt, gleich in ihrem Namen mitformuliert. Die Urgruppe fand sich 1971 zusammen, also in einer Zeit, in der sich Zusammen-Sein und Zusammen-Spielen nicht nur auf musikalische Intentionen beschränkte. Dies galt vor allem für die deutsche Free-Jazz-Szene, die ja mit ihrer Art von Kollektivimprovisation neue Maßstäbe gesetzt hat. Die Musik von „Kollektiv II“, nun schon fast ein Jahr in neuer Besetzung zusammen, ist

eher „befreit“ als „free“. Befreit von überkommenen Formen und Strukturen, wobei grundsätzlich die musikalische Richtung klar ist. Und die bewegt sich, elektrifiziert, zwischen Rock und Jazz. Die Besetzung weist bereits darauf hin: Klaus Dapper spielt Sopran- und Tenorsaxophon sowie Flöte, Jochen Schrupf folgt mit akustischen und elektrischen Gitarren, die Funklinien auf dem Baß kommen von Buddy Wencker, und für Rhythmus und Percussion ist Waldemar Karpenkiel zuständig. Alle Musiker haben sich sowohl in Rock- wie in Jazzgefilden nicht nur die ersten Sporen verdient, sondern dazu eine Menge Erfahrungen gesammelt, die jetzt in „Kollektiv II“ zum Tragen kommen. So hat zum Beispiel Jochen Schrupf bei „Missus Beastly“ mitgemischt; Klaus Dapper macht in Deutschrock bei der „Bröselmaschine“ und auf vielen Schallplatten des modernen Komponisten Peter Janssens mit.

Und so kommt es, daß, trotz gewisser Absprachen über Themen, Harmonien oder formale Abläufe der Stücke, der Spontaneität eine Menge Platz eingeräumt werden kann. Die Ideen, den Stücken eine plötzliche Wende — einen anderen Rhythmus, eine andere Stimmung — zu verleihen, sind vorhanden. In der Ausführung hat sich „Kollektiv II“ innerhalb der letzten Monate tatsächlich zu einem Kollektiv entwickelt. Das Zusammenspiel ist dichter und intensiver und damit auch spannender geworden. Namen wie Hancock, Corea oder Weather Report fallen einem beim Anhören dieser Kollektiv-Musik natürlich schnell ein. Ein reichlich gefüllter Terminkalender und kleinere Tourneen bis in den nord- und süddeutschen Raum und auch nach Berlin legen Zeugnis davon ab, daß die Gruppe auf einem recht populären Dampfer mitfährt. Der weitere Werdegang dieses Quartetts ist mit einiger Aufmerksamkeit zu beobachten. Interessant wird hierbei sein, ob das spontane Spiel von „Kollektiv II“ in Sachen Elektronik und Sounds zu neuen musikalischen Ufern führen wird. Das Rüstzeug haben sie.

Axel Erlewein

Neu

Um 12.30 Uhr, nachdem die Glocken ausgeläutet hatten, spielte Virgo eine Komposition des Bassisten Reinhard Gloeder. Clemens Schuster, 20 Jahre alt, neu in der Gruppe für den ausgeschiedenen Lothar Scharf, begann am Schlagzeug mit Paukenschlegeln lange Schwellklänge auf den Becken zu erzeugen, wechselte auf die Snare-

Virgo

Drums, gab synkopische Akzente auf den Tom-Tom, trat hier und da dieser Perkussions-Meditation (die Besucher im Atrium waren mucksmäuschenstill) an der großen Trommel aufrüttelnd in die Seite und wechselte wieder zu den langen Zischwirbeln auf den Becken. Das machte er vorerst so weiter. Der Bassist Reinhard Gloeder spielte auf dem Kontrabaß ein weit auseinanderge-spanntes Intervall im Ostinato, weit und weich ausklingend in jedem Ton.

Leszek Zadlo, Gastsaxophonist der Gruppe in diesem Konzert — sonst gehört zu der Gruppe der Uruguayer und Multiinstrumentalist Wilson de Oliveira, nachdem Bobby Stern seine eigene Jazz-Band gründete —, intonierte auf dem Sopransax eine näselnde Schlangenlinie, die nach und nach das Thema wurde. Damit legte sich ein exotisch-fauliger Zauber über das Klanggeschehen.

Dann griff Henryk Darlowski auf dem elektrischen Piano in die vollen. Das kam nicht überraschend und war auch kein dynamisch-klanglicher Bruch, denn die Entstehung dieser Ballade bis zu dem Punkt, wo sie als Thema und schon als freier Spielprozeß des Jazz-Quartetts dastand, ging parallel zu einem langsamen Crescendo aller Instrumente.

Bis dahin blieben alle übrigen drei Musiker, Improvisation und Intensität der Intonation (vor allem Zadlo) forcierend, auf Darlowskis zuverlässigem, selten harmonisch wagemutigem Akkord-Teppich. Als das Tempo verdoppelt wurde, entstand ein immenser drive, der gerade dadurch entwickelt wurde, daß Gloeder seine marschierenden Baßlinien immer wieder abbrach, Zadlo sich aber nicht irritieren ließ und lange Phrasen improvisierte. Bei steigender Spielhitzte kam jetzt das Schlagzeugsolo. Das Baß-Solo. Zadlos Solo auf dem Tenorsaxophon, Darlowskis auf dem E-Piano. Jetzt stieg Gloeder auf den elektrischen Baß um. Mittlerweile färbte Clemens Schuster den Rhythmus süd-amerikanisch, mischte Rock-Beat unter, bis ein harter homogener Jazz-Rock zu hören war.

In dieser Spannweite spielte Virgo — mehr oder weniger verlagert — auch die anderen Stücke dieses Konzerts. Im Blick auf den Anfang der Ballade, ein freies, unorthodoxes Klangfächern, war der Schluß der „Ballade“ — und zugleich des Konzerts — der reinste Rock'n'Roll. Beide Extreme beherrscht Virgo überzeugend; sie sind aber bei der Gruppe eher noch Stil-Summe als schon Stil-Einheit.

Wilhelm E. Liefeland
(Mit freundlicher Genehmigung der „Frankfurter Rundschau“)

JAZZNEWS

King Oliver in die Hall of Fame gewählt

Beim 24. internationalen Jazz-Kritiker-Polt der amerikanischen Zeitschrift „Down Beat“ erhielt King Oliver die meisten Stimmen für den Einzug in die Hall of Fame. An zweiter und dritter Stelle stehen Woody Herman und Benny Carter. Die Platzierung der etablierten Solisten brachte so manche Überraschung, so wurden altbewährte Stars durch neue Talente abgelöst, aber auch verdiente Jazzsolisten wieder an erster Stelle genannt. Nachfolgend die Gewinner der verschiedenen Rubriken: Big Band: Thad Jones-Mel Lewis, Jazzgruppe: McCoy Tyner, Komponist: Charles Mingus, Arrangeur: Gil Evans, Trompete: Dizzy Gillespie, Posaune: Bill Watrous, Flöte: Hubert Laws, Klarinette: Benny Goodman, Sopransaxophon: Wayne Shorter, Altsaxophon: Phil Woods, Tenorsaxophon: Sonny Rollins, Bariton-saxophon: Gerry Mulligan, diverse Instrumente: Roland Kirk, Geige: Jean-Luc Ponty, Vibraphon: Milt Jackson, Klavier: McCoy Tyner, Elektro-Piano: Chick Corea, Synthesizer: Joe Zawinul, Gitarre: Jim Hall, Kontrabaß: Ron Carter, Elektro-Baß: Stanley Clarke, Schlagzeug: Elvin Jones, Percussion: Airtio, Orgel: Jimmy Smith, Sänger Rhythm and Blues/Soul: Stevie Wonder, Gesangsgruppe: Jackie Cain-Roy Kral, Jazzsänger: Mel Torme, Jazzsängerin: Sarah Vaughan. Auffallende Ergebnisse unter den Talenten, die mehr Beachtung verdienen, sind: Arrangeur: Toshiko Akiyoshi, Big Band: Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin, Komponist: Mike Gibbs, Sopran- und Tenorsaxophon: Jan Garbarek, Geige: Michal Urbaniak, Vibraphon: Karl Berger, Synthesizer: Jan Hammer.

13. Jazzkurs Burghausen

Die Interessengemeinschaft Jazz Burghausen führt in Verbindung mit der Stadt Burghausen und dem Education Center der Internationalen Jazzföderation in München vom 3. bis 5. Januar 1977 den zweiten Sonderkurs für Musiklehrer durch. Das Lehrprogramm dieses von Joe Viera geleiteten Kursus umfaßt Grundelemente, Geschichte, didaktische Fragen, Literatur, Schallplatten und Zusammenspiel in Gruppen verschiedener Besetzung. Die Teilnahmegebühr beträgt 30 DM. Anmeldungen sind bis spätestens 10. Dezember zu richten an Joe Viera, Klementinenstraße 17,

8000 München 40, die Gebühren sind gleichzeitig auf das Konto Nr. 47716 (Sonderkonto Jazz/H. Viertel) der Volksbank Burghausen/Obb. zu überweisen.

1. Jazzkurs Münster

Der Jazzclub Münster e. V. führt in Zusammenarbeit mit der VHS Münster in der Zeit vom 3. bis 7. Januar 1977 einen Jazzkurs durch. Neben dem jeweiligen Instrumentalunterricht werden auch Kurse in Harmonik, Arrangement und Rhythmik angeboten. Folgende Dozenten konnten verpflichtet werden: UN Beckerhoff, Trompete, Ed Kroger, Posaune, Wolfgang Engstfeld, Saxophon, Stephan Dietz, Gitarre, Peter Ortmann, Klavier, Johannes Echterhoff, Baß, und Wolfgang Ekholt, Schlagzeug. Die Teilnahmegebühr beträgt 100DM. Anmeldungen sind bis zum 31. Oktober zu richten an den Jazzclub Münster e. V., Eimermacherweg 5, 4400 Münster, Tel. 02 51 / 21 1612.

Geplante Tournéen

Bresche Publikationen, Düstere Straße 21, 3400 Göttingen 1, Tel. 05 51 / 59435, planen im Herbst Tournéen mit folgenden Ensembles: Imre Köszegi Rhythm and Brass Corporation feat. Jack Gregg (29.10. bis 10.11.), Tomasz Stanko Quartett mit Edvard Vesala (28.10. bis 15.11.), Zbigniew Namysłowski Quartett mit Janusz Stefanski (17. bis 22.11. und 28.11. bis 2.12.). Zudem sind über Bresche Publikationen zu buchen: Cyklus III, Tom van der Gelds Children At Play (ab November), Joachim Kühn solo (Dezember) und Adam Makowicz solo (Dezember). In Vorbereitung sind Gastspiele mit der Polish Jazz Festival & Jazz Music Show 77 (20. bis 30. April 1977) und der Jimmy Witherspoon Blues Band (Mai 1977). Das V. H. S. Jazz Studio, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen, Tel. 021 62/1 8408, bietet folgende Gruppen für Gastspiele an: Sense mit Bobby Jones, Wilton Gaynair und Jan Huydts, das Bobby Jones Trio oder Quartett, das Wilton Gaynair Quartett, das Alfred Haurand Trio, das George Maycock Trio feat. Big Fletchit, Third Eye und das Don Cherry Trio. Das Concert-Büro Rolf Schubert, Bonner Str. 4, 5000 Köln 1, Tel. 02 21 / 32 27 29, wird im November Gastspiele mit drei amerikanischen Swingstars durchführen. Vom 2. bis 7. mit Hai Singer, vom 15. bis 20. mit Peanuts Hucko

und vom 23. bis 30. mit Bud Freeman. Alle drei Musiker werden vom German Live Trio begleitet.

ECM Records, Gleichmannstr. 10, 8000 München 60, Tel. 089/832571, vermittelt in der Saison 1976/1977 folgende Jazzgruppen für Konzerte bzw. Clubgastspiele: Tomasz Stanko Quartett (November 1976), Gary Burton Quartett (Dezember 1976), Ralph Towner's Oregon (Januar 1977), Steve Kühn Trio (Januar 1977), Eberhard Webers Colours (Januar 1977), Julian Priester Group (Februar 1977), Arild Andersen Quartett (März 1977), Jack DeJohnette's Directions (Mai 1977), Terje Rypdals Odyssey (Juni 1977), Gateway mit John Abercrombie, Dave Holland, Jack DeJohnette (Juli 1977) und Jan Garbarek-Bobo Stenson Quartett (Oktober 1977).

Bestverkaufte Jazz-LPs sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard derzeit folgende Platten: 1. George Benson „Breezin“, 2. Bob James „Three“, 3. George Benson „Good King Bad“, 4. Crusaders „Those Southern Knights“, 5. John Handy „Hard Work“, 6. Ronnie Laws „Fever“, 7. Norman Connors „You Are My Starship“, 8. Stanley Turrentine „Everybody Come On Out“, 9. McCoy Tyner „Fly With The Wind“ und 10. Brothers Johnson „Look Out For No. 1“. Im Vormarsch sind Jan Hammer „Oh, Yeah“, Roy Ayers Ubiquity „Everybody Loves The Sunshine“ und Maynard Ferguson „Primal Scream“.

Die **AG Jazz** der Musiker am Niederrhein plant für den 2. Oktober eine Jazzveranstaltung, bei der sich drei Duos aus dem Bereich des Free Jazz vorstellen werden. Da aber die Finanzierung wie immer ein großes Problem darstellt, sucht man noch interessierte Jazz-Initiativen, die das Programm übernehmen könnten. Die AG Jazz hat die Kontaktanschrift: Helmut van Bebber, Demerstraße 12, 4193 Kranenburg, Tel. 0 28 26 / 7 19.

Benny Bailey unternimmt im Oktober eine kleine Clubtournee in Nordrhein-Westfalen. Aus diesem Anlaß hat der seit Jahrzehnten in Europa lebende amerikanische Trompeter eine Gruppe mit dem Saxophonisten Sal Nistico, dem Pianisten Horace Parian, dem Bassisten Jimmy Woode und dem Schlagzeuger Tony Inzalaco zusammengestellt. Kontaktanschrift: Klaus Appell, Mozartstr. 35/37, 5000 Köln 1, Tel. 02 21 / 21 59 10.

Die Barrelhouse Jazzband aus Frankfurt konnte ihre dritte Platte aufnehmen, die jetzt bei Bellaphon erschien. Erstmals ist die Sängerin Angi Domdey nicht mehr dabei.

Die Van Bebber/Schmidt/Thelosen-Kombination, eine New Jazz Formation aus dem Gebiet des unteren Niederrheins, würde sich im Herbst gerne wieder häufiger in deutschen Clubs vorstellen. Das Trio, das aus Ronny Schmidt, Saxophone, Flöte, Toto Thelosen, Klavier, Schallerzeuger, und Claus van Bebber, Schlagzeug, Percussion, besteht, hat seine Konzeption derart erweitert, daß neben akustischen auch visuelle Darbietungen gebracht werden. So wurden einige Stücke ausgearbeitet, bei denen die Musiker Texte in die Musik einbeziehen und in Kostümen auftreten. Kontaktanschrift: Vox mobile studio Equipments, Achim Rohde, Weberstr. 56, 4190 Kleve, Tel. 0 28 21 / 2 07 00.

Toto Blanke hat mit Electric Circus eine Platte aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Sensitive Balance“ auf Vertigo vorliegt. Electric Circus wird in nächster Zeit auf eine ausgedehnte Europatournee gehen. Kontaktanschrift: Bernd Mommertz, Heerstr. 9, 5300 Bonn 1, Tel. 0 22 21 / 63 63 37.

Brassy Brew spielt jetzt mit dem Gitarristen Ernst Vöster, der zuvor mit Joy Fleming und Don Anderson gearbeitet hat. Die Heidelberger Jazzgruppe erhielt vom ungarischen Rundfunk eine Einladung zu den Jazztagen in Debrecen, die vom 10. bis 12. September veranstaltet werden. Brassy Brew wird auch unter den Newcomers sein, die sich beim Eröffnungsabend des 15. Deutschen Jazz Festivals in Frankfurt vorstellen. Kontaktanschrift: Reinhold Hirth, Am Neumarkt 6, 6900 Heidelberg, Tel. 0 62 21 / 1 23 02.

Marion Brown hat mit dem Trompeter Ambrose Jackson, den Gitarristen Rene Arlain und Billy Patterson, dem Bassisten Fred Hopkins und den Schlagzeugern Chris Henderson und Ed Blackwell in New York Aufnahmen gemacht, die auf Discomate, einem Plattenlabel der japanischen RCA Victor, Ende September erscheinen werden. Der Altsaxophonist wird im November und Dezember wieder in Europa gastieren. Kontaktanschrift: Wim Wigt Productions, Pomona 512, Wageningen, Holland, Tel. 1 34 40 oder 1 34 45.

Wallace Davenport, der sich als Trompeter in den Orchestern von Ray Charles, Count Basie und Lionel Hampton einen guten Namen machte, und in letzter Zeit wiederholt mit dem Trevor Richards Trio in Deutschland auftrat, will sich in Europa niederlassen. Kontaktanschrift: Dieter Nentwig, Taunusstr. 44, 6457 Maintal 2.

Bill Dixon hielt sich Anfang August in Paris auf. Der New Yorker Komponist und Flügelhornist wird vom 28. September bis 2. Oktober beim Herbst-Festival wieder in Paris sein.

Angi Domdey, die lange Jahre mit der Frankfurter Barrelhouse Jazzband gesungen hat, lebt seit einiger Zeit in Frankreich. Kürzlich unternahm die Sängerin eine sehr erfolgreiche Tournee mit dem Jazz Band Ball Orchestra durch Polen. Eine weitere Zusammenarbeit mit dieser polnischen Dixielandband ist geplant.

Tom van der Geld hat seine Children At Play Gruppe derzeit mit Roger Janotta, Reeds, Kiyoto Fujiwara, Baß, und Billy Elgart, Schlagzeug, besetzt. Der holländische Vibraphonist tritt nicht nur mit seinem Quartett, sondern auch als Solist auf. Kontaktanschrift: Tom van der Geld, Westendstr. 35, 8000 München 2, Tel. 0 89 / 50 97 20.

Peter Giger ist nach 4jähriger Mitgliedschaft aus dem Albert Mangelsdorff Quintett/Quartett ausgestiegen. Der Schweizer Schlagzeuger wird sich auf sein Trio, das aus Günter Lenz, Baß, und Eddy Marron, Gitarre, besteht, und seine Perkussionsgruppe „Family of Percussion“ konzentrieren. In Kürze wird das Giger-Marron-Lenz Trio eine Platte für das Nagara-Label aufnehmen. Giger veranstaltet derzeit Kurse für Schlagzeug in Frankfurt und lehrt an den Jazzschulen in Darmstadt und Erlangen. Kontaktanschrift: Peter Giger, Schaumburgerstr. 41, 6230 Frankfurt/Main 80, Tel. 06117 34 43 28.

Das **German Live Trio**, das aus dem Pianisten Harry Habiah, dem Bassisten Georg Linges und dem Schlagzeuger Udo Reising besteht, begleitet im September den Posaunisten und Sänger „Mighty Flea“ Connors bei seiner Swöchigen Deutschlandtournee. Im November geht das in Düssel-

dorf beheimatete Trio mit Hai Singer, Peanuts Hucko und Bud Freeman auf Gastspielreise. Im Dezember werden Georg Linges und Udo Reising den Gitarristen Barney Kessel bei seinen Auftritten in der BRD begleiten. Kontaktanschrift: Udo Reising, Birkhahnweg 16, 4000 Düsseldorf, Tel. 0211/ 41 11 70

Jack Gregg, der u. a. mit Jack DeJohnette, Marion Brown und Gunter Hampel spielte, hat sich jetzt in Europa niedergelassen. Der Bassist sucht Anschluß an Jazz- und Jazz-Rockgruppen. Im Oktober und November wird Gregg mit dem Köszei Quintett arbeiten und mit dieser Gruppe auch Rundfunkaufnahmen in Ungarn machen. Jack Greggs Kontaktanschrift: Bresche Publikationen, Düstere Straße 21, 34 Göttingen, Tel. 05 51 / 5 94 35.

Jasper van't Hof, der heute neben Edvard Vesala festes Mitglied von Toto Blankes Electric Circus ist, nahm mit Jan Akkerman und einigen Mitgliedern der Gruppe Brainbox eine Platte auf.

Jazztrack wird vom 8. bis 18. September eine Tournee durch England und daran anschließend vom 22. bis 26. September eine Gastspielreise durch Österreich unternehmen. Im Herbst wird das Quartett, das aus Wolfgang Engstfeld, Saxophone, Christoph Spindel, Klavier, Siggi Busch, Baß, und Heinrich Hock, Schlagzeug, besteht, seine dritte Platte für Happy Bird produzieren. Die Gruppe kann noch für Gastspiele im November und Dezember gebucht werden. Kontaktanschrift: Siggi Busch, Herderstr. 36, 2800 Bremen, Tel. 04 21 / 7 34 12.

Paul Lovens arbeitet seit kurzem mit seinem Kollegen, dem jetzt in Belgien lebenden englischen Schlagzeuger Paul Lytton, zusammen. Das Percussion Duo hat die Kontaktanschrift: Paul Lovens, Couvenstr. 13, 5100 Aachen 1, Tel. 0241 / 3 00 59.

Albert Mangelsdorff geht vom 12. bis 16. Oktober wieder auf eine Tournee durch die Schweiz. Mit dabei sind der Saxophonist Dieter Scherf, der Bassist Peter Frey und der Schlagzeuger Reto Weber. Das Quartett wird am 26. November in Lugano eine Aufzeichnung für das Programm „ore 45“ machen.

Herbie Mann ist derzeit ohne Begleitmusiker. Seine Bandmitglieder sind von Pop-Stars für deren Plattenproduktionen abgeworben worden. Der populäre Flötist machte die Erfahrung, daß der einzige Weg, eine Gruppe zusammenzuhalten, der sei, mit ihr immer wieder auf Tournee zu gehen. Herbie Mann will in nächster Zeit eine Gastspielreise unternehmen, die ihn auch nach Deutschland führen soll.

Charles McPherson ist derzeit als Mitglied des Barry Harris Quintetts, zu dem u. a. noch der Trompeter Lonnie Hillyer gehört, in Europa. Die Gruppe gastiert bis 11. September in Ronnie Scott's Club in London. Kontaktanschrift: Wim Wigt Productions, Pomo-na 512, Wageningen, Holland, Tel. 1 3440.

Medial Move nennt sich die neue Gruppe, die der Bassist Buschi Niebergall mit dem Tenorsaxophonisten Alfred Harth und dem Schlagzeuger Uwe Schmitt aufgestellt hat. Kontaktanschrift: Alfred Harth, Freiligrathstr. 36, 6000 Frankfurt, Tel. 0611/441477.

Helen Merrill hat vor kurzem in den RCA Studios in New York eine Platte aufgenommen. Dabei wurde die Sängerin von dem Flötisten Hubert Laws, dem Bassisten Richard Davis und dem Schlagzeuger Connie Kay begleitet.

Peter „Banjo“ Meyer hat eine Platte mit Orchester aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Peter Meyer's Ragtime Sinfoniker“ erschienen ist. Der Hamburger Banjospieler hat dafür u. a. sieben Stücke des berühmten Ragtime-Komponisten Scott Joplin für diese große Besetzung bearbeitet. Sein Anliegen war dabei, den Sound der Orchester um die Jahrhundertwende wiederzugeben. Zu diesem Zwecke studierte er die Ragtime-Musik in den Archiven in New Orleans.

Nicra, eine aus den Posaunisten Nick Evans und Radu Malfatti, dem Pianisten Keith Tippelt, dem Bassisten Buschi Niebergall und dem Schlagzeuger Louis Moholo bestehende Gruppe, wird im November in Holland, Deutschland und der Schweiz gastieren. Zudem hat Radu Malfatti mit dem Schweizer Gitarristen Stephan Wittwer zusammen ein Duo aufgestellt, das in Kürze seine erste Platte vorlegen wird. Im Februar 1977 wird das Duo in Österreich eine Rundfunkproduktion zeitgenössischer Musik bestreiten. Kontaktanschrift für Nicra und das Malfatti-Wittwer Duo: Radu Malfatti, Sonnegg, CH-8913 Ottenbach, Tel. 99 74 64.

Puls, ein modernes Jazz Quintett aus Heidelberg, hat beim XI. Internationalen Jazz Festival in San Sebastian den 2. Preis des Wettbewerbs europäischer Modern Jazz Formationen gewonnen. Der erste Preis ging an das Volf Jazztett aus Prag. Weitere Teilnehmer waren die Köszegi Rhythm and Brass Company aus Ungarn und Brassy Brew aus Heidelberg. Die Gruppe „Puls“, die in letzter Zeit auch bei den Jazz Festivals von Bilbao und Algorta auftrat, setzt sich aus Klaus-Werner Pusch, Trompete und Flügelhorn, Rainer Pusch, Tenor- und Sopransaxophon, Charles Eubanks, Klavier, John Leohrke, Baß, und Thomas Zahn, Schlagzeug, zusammen. Die Kontaktanschrift: Klaus-Werner Pusch, Panoramastraße 169, 6900 Heidelberg 1.

Frederic Rabold wird im Herbst eine Platte seiner Crew mit der amerikanischen Sängerin Lauren Newton unter dem Titel „Package of Voices“ auf dem Ornament Label vorlegen. Der Stuttgarter Trompeter und Flügelhornist tritt im Herbst auch mit seinem Inspiration Orchestra und im Trio mit dem Bassisten Fritz Heieck und dem Schlagzeuger Manfred Kniel auf. Kontaktanschrift: Frederic Rabold, Wildunger Str. 86, 7000 Stuttgart 50, Tel. 56 36 06.

Sonny Rollins trat mit dem Bassisten Gary Peacock und dem Schlagzeuger Barry Altschul beim Yamaha Jazz Festival in Japan auf.

Bobby Rosengarden wurde in den New Yorker „Rainbow Room“ verpflichtet. Der Schlagzeuger stellte für dieses Engagement ein 9 Mann starkes Orchester auf, dem u. a. der Trompeter Jimmy Maxwell und der Tenorsaxophonist Al Klink angehören. Als zusätzliche Attraktion kommt die Sängerin Maxine Sullivan hinzu.

Zbigniew Seifert, der zum Monterey Jazz Festival eingeladen wurde, hat seine Gruppe Variospheres jetzt neu besetzt. Die Partner des polnischen Geigers sind Stephan Dietz, Gitarre, John Leohrke, Baß, und „Doug Hammond“, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Hans Michael Kohler, Postfach 81, 7220 Schwenningen, Tel. 07720/4421.

Manfred Schoof nahm Anfang August in Ludwigsburg für ECM eine Platte auf, die im November erscheinen soll. Schoofs Partner waren bei dieser Produktion Michel Pilz, Baßklarinette, Jasper van't Hof, Keyboards, Günter Lenz, Baß, und Ralf Hübner, Schlagzeug.

Bobby Stern, ehemaliger Saxophonist von Virgo, hat jetzt die erste Platte mit seiner eigenen Gruppe Head, Heart & Hands auf Vertigo vorgelegt. Die Formation, die eine Mischung aus Jazz, Rock und südamerikanischer Folklore spielt, hat die Kontaktanschrift: Bernd Mommertz, Heerstr. 9, 5300 Bonn, Tel. 0 22 21 / 63 63 37.

Bob Thiele, ehemaliger Produzent von Impulse und Flying Dutchman, will eine unabhängige Schallplatten-Produktion gründen. Thiele ließ verlauten, daß er mit seiner 1969 gegründeten „Flying Dutchman Company“ ständig Probleme mit Geldgebern und Plattenhändlern hatte.

Joe Våera hat für das kommende Wintersemester von der Universität Innsbruck einen Lehrauftrag erhalten. Er wird eine „Einführung in den Jazz“ geben und durch „praktische Übungen“ die theoretischen Lektionen ergänzen.

Virgo hat vor kurzem umbesetzt. Das Quartett besteht jetzt aus dem Saxophonisten Wilson de Oliveira, dem Pianisten Henryk Darlowski, dem Bassisten Reinhard Glöder und dem Schlagzeuger Clemens Schuster. Im Herbst wird Virgo eine neue Langspielplatte aufnehmen. Die Kontaktanschrift von Virgo: Henryk Darlowski, Walramstraße 22, 6200 Wiesbaden.

Eberhard Weber — Ein Schwabe macht Musik — ist der Titel eines 60minütigen Fernsehfilmes, den Werner Schretzmeier für das Südfunk-Fernsehen mit dem Stuttgarter Bassisten und einigen seiner musikalischen Freunde dreht. U. a. werden dabei mitwirken: Gary Burton, Jan Garbarek, Ralph Towner, Rainer Brüninghaus und Jon Christensen. Der Film soll am 30. November in S3 zum ersten Mal gezeigt werden.

Reto Weber bestritt im Juni 20 Konzerte an Mittelschulen in der Schweiz. Sie hatten eine so gute Resonanz, daß der Multi-Percussionist auch im Herbst wieder in vielen Schulen auftreten wird.

Sam Wooding hat in New York eine Big Band aufgestellt, von der bereits eine Platte unter dem Titel „Bicentennial Jazz Vistas“ auf dem Twin Sign Label vorliegt. Der heute 80jährige Pianist und Bandleader, der im Jahre 1925 die erste schwarze Jazzband nach Europa brachte, will in diesem Herbst mit seinem neuen originellen Orchester und der Sängerin Rae Harrison auf Europatournee gehen. Kontaktanschrift: Sam Wooding, 312 Manhattan Avenue, New York, N.Y. 10026, USA, Tel. 6 66 - 43 16.

KENNEN SIE DIE?

Atem heißt eine Rock-Jazz-Gruppe aus dem Raum Lübeck, die im Herbst 1975 gegründet wurde. Ihr Repertoire besteht aus eigenen Kompositionen, in denen ein harmonisches Verhältnis zwischen frei improvisierten und fest durchkomponierten Teilen angestrebt wird. Die Besetzung ist Gert Winter, Flöte, Sopransaxophon, Rainer Molzahn, Gitarre, Nils Sack, Elektropiano, Bernd Zieh, Baß, und Norbert Hahn, Schlagzeug. Atem hat die Kontaktanschrift Norbert Hahn, Stettiner Straße 7, 2400 Lübeck 1, Telefon 0451 / 8 1541.

Richard Bargel, der seit 1972 professioneller Musiker ist, singt Mississippi Blues und spielt Gitarre nach der Bottle 'feck Finger-picking Spielpraxis. Neben eigenen Blueskompositionen hat er Stücke von Muddy Waters, Son House, Huddle Leadbetter und anderen im Repertoire. „Blues“, so sagt Bargel, „ist für mich vor allem die Musik, die hilft, den täglichen Streß zu ertragen und neue Kräfte zu sammeln. Jeder kann sich mit den dargestellten Problemen identifizieren, weil sie jedermann hat und begreifen kann.“ Die Kontaktanschrift von Richard Bargel ist Thomas Mentzel, Artur-Sommer-Straße 10, 5630 Remscheid-Lennep, Telefon 0 21 91 / 6 32 99.

Circuit ist eine neue Jazzformation aus Bremen, deren Mitglieder der Alt- und Sopransaxophonist Jochen Voss, der Pianist Wolfgang Strothoff, der Bassist Michael Harmsen und der Schlagzeuger Thomas Schwenen sind. In den meist selbst komponierten Stücken werden Elemente des Latin-, Rock- und Modern-Jazz verarbeitet. Circuit hat die Kontaktanschrift Wolfgang Strothoff, Bismarckstraße 68, 2800 Bremen 1, Telefon 04 21 / 7 52 98.

Die **Magnolia Jazzband** versucht Big Band-Arrangements verschiedener Jazzstile für die kleine Besetzung auszuarbeiten, ohne dabei die persönliche Note zu kurz kommen zu lassen. Die Besetzung dieser Göttinger Swing-Formation ist Wolfgang Ax, Trompete, Jürgen Strohmeier, Posaune und Flügelhorn, Ulrich Herfurth, Tenorsaxophon und Klarinette, Holger Potzern, Altsaxophon und Klarinette, Rüdiger Saalfeld, Klavier, Gerold Hornschuh, Gitarre und Banjo, Wolfgang von Keitz, Baß, und Willi Hahne, Schlagzeug. Die Magnolia Jazzband hat die Kontaktanschrift Willi Hahne, Neue Straße 21, 3413 Moringen, Telefon 0 55 54 / 2 75.

Maya, eine Freiburger Jazz-Rock-Gruppe, vereinigt in ihrer Musik präzise arrangierte Themen und kreative Einzelimprovisationen. Das Ergebnis ist ein differenzierter, dynamischer Jazz-Rock, der von den vielfältigen musikalischen Einflüssen der Musiker geprägt wird. Maya besteht seit 1975 und spielt in der Besetzung Jürgen Pullmann, Altsaxophon, Wolfgang Steinicke, Gitarre, Thomas Heidepriem, Baß, und „Hiram“ Walter Mutschier, Schlagzeug. Die Kontaktanschrift ist Günter Rolle, Burgstraße 8, 7812 Bad Krozingen 5, Tübingen.

Moirra wurde vor einem Jahr von dem Pianisten Helmut Weber, dem Gitarristen Jörgen Kanwischer, dem Bassisten Rainer Frank und dem Schlagzeuger Fred Braceful in Stuttgart gegründet. Das Quartett spielt durchweg eigene Kompositionen, die von vielen Bereichen des Jazz inspiriert sind. Rhythmische Pulsieren, lyrische Melodien, ungerade Rhythmen, elektronische Sounds, arrangierte Themen, spontane Improvisationen, Disharmonie,

Harmonie — das sind einige der Elemente, die die Musik von Moirra prägen. Die Kontaktanschrift ist Jörgen Kanwischer, Linsenhofer Straße 51, 7444 Beuren.

Out spielt jetzt ohne den Klarinettenisten Theo Jörgensmann im Trio mit Hendrik Schaper, Keyboards, Hans Georg Meuser, Baß, und Udo Dahmen, Schlagzeug. Dahmen, der bisher gleichzeitig Schlagzeuger der Gruppe Brummkreisel war, hat diese Band verlassen, um sich noch stärker auf seine Arbeit mit der Jazz-Rock-Unit Out konzentrieren zu können. Out hat die Kontaktanschrift Udo Dahmen, Bachstraße 62, 5100 Aachen, Telefon 0241 / 2 32 81.

Palo hat sich den Brasil-Jazz als Musizierideal genommen, der es den Musikern aufgrund seiner rhythmischen Vielfalt erlaubt, ihre Kreativität und ihren Erfindungsreichtum voll auszuspielen und an-

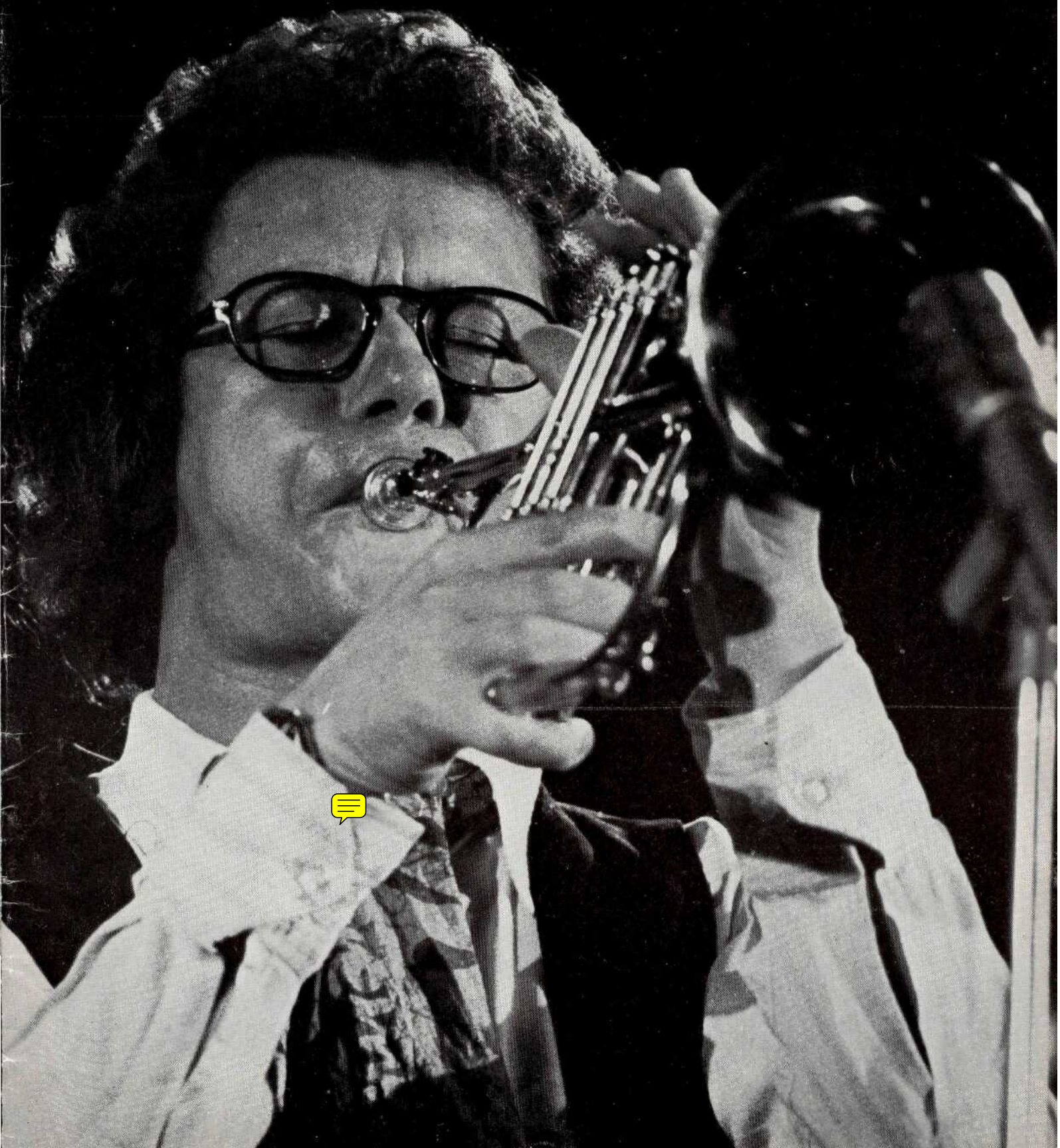
gestaute Spannungen in spontanen, mitreißenden Improvisationen zu entladen. Das Quartett wurde Ende 1975 von dem Wuppertaler Samba- und Bossa Nova-Gitarristen Jörg Schweitzer gegründet. Die weiteren Mitglieder dieser Gruppe sind Peter Krüll, Percussion, Gitarre, Christof Rick, Baß, und Bernd Sieberg, Schlagzeug. Palo hat die Kontaktanschrift Thomas Mentzel, Artur-Sommer-Straße 10, 5630 Remscheid-Lennep, Telefon 0 21 91 / 6 32 99.

Wurzelstock — so nennt sich ein Schweizer Trio, das aus Thomas Fehr, Flöten, Saxophone, Baßklarinette, Urs C. Eigenmann, Flügel, E-Piano, und Bruno Brandenberger, Baß, besteht. Die Musiker wollen sich in der Kategorisierung ihrer Musik nicht festlegen: „Wir spielen vor allem improvisierte Musik, die nicht genau bezeichnet sein will. Sie will möglichst viel geben können und vor allem von der Liebe erzählen. Von der Wärme.“ Die Kontaktanschrift von Wurzelstock ist Postfach 164, CH-8050 Zürich.

JAZZ PODIUM

E 1315 EX

Nr. 10/XXV Oktober 1976 DM 3,— sfr. 3,50 öS 21,—



RIOT

Impressionen und Depressionen einer neuen deutschen Jazz-Gruppe

Soll ich meinem englischen Taschenwörterbuch glauben, so bedeutet „riot“ — ins Deutsche übersetzt — entweder „Schwelgerei“ oder „Lärm“. Rückwirkend betrachtet... an beidem ist etwas Wahres dran. Das Gastspiel der deutschen Gruppe Riot in Münster stand unter ungünstigen Vorzeichen; das bekam als erster der Jazzclub Münster e. V. als Veranstalter zu spüren; ein großer Teil des ansonsten treuen Münsterschen Jazzpublikums zog es vor, sich in der schwülen Geborgenheit seines heimischen Refu-

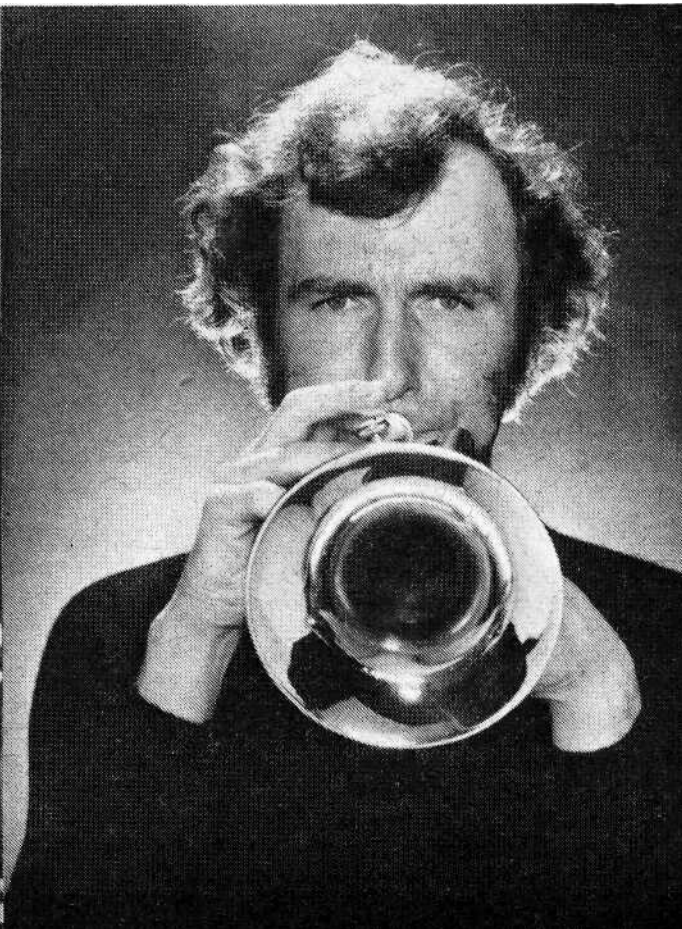
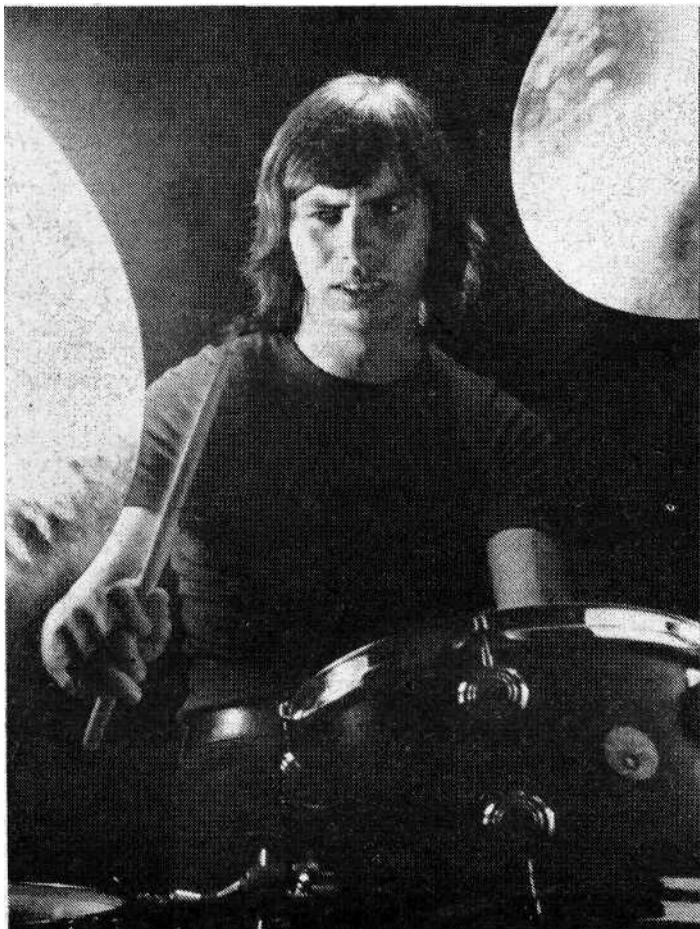
giums die Wunden zu lecken, die eine seit Tagen brütende Hitze geschlagen hatte. Es kam ein kleiner, aber kritischer Kreis von Musikfreunden, der zunächst einmal wohlwollendes Verständnis aufbrachte für den verspäteten Beginn des Konzerts: Rainer Linke, Bassist und Einzelreisender, hatte sich verfranzt; sein Eintreffen wurde mit Sonderapplaus bedacht.

Unvermutete Friktionen erzeugen Hektik, so auch bei Riot. Die Musik litt anfangs unter dem Defizit einer unausgewogenen elektronischen Einstel-

lung: das E-Piano des Gast-Pianisten Christoph Spendel erschlug mit schrebbelnder Phonfülle nicht nur das Publikum, sondern auch die Mitmusiker: Rainer Linkes Baß konnte man nur ahnen, und der harte Kern von Riot, Uli Beckerhoff, Trompete, und Wolfgang Ekholt, Schlagzeug, hatten alle Mühe, sich akustisch zu behaupten. Das fiel jedoch nicht nur dem Publikum auf; die Gruppe fand wenig später zu wohlthuender Ausgewogenheit. Riot wurde dann schnell Herr über das Publikum; die Gruppe schaff-

WOLFGANG EKHOLT

ULI BECKERHOFF



te das durch eine vollendete Mischung aus Dynamik, Teamwork und Musikalität, die sie sehr schnell entfaltete. Für den Qualitätssprung sorgte Rainer Linke; aus der Aggressivität eines kollektiven Klanggeflechtes heraus entwickelte er übergangslos ein lyrisches Solo, das in seiner Mischung aus elektronischer Raffinesse und schlichter Schönheit für alles Weitere Maßstäbe setzte. Uli Beckerhoffs souveräne Technik bedarf nicht der Erwähnung; wohl aber seine erst unlängst entdeckte Vorliebe für die elektronische Variation seines Tones. Mit der Beschränkung auf für heutige Verhältnisse einfache Hilfsmittel und mit wohltuender Zurückhaltung in ihrem Einsatz schuf er eine eindrucksvolle Klangpalette; Beckerhoffs künstlerischer Wert beruht nicht allein auf technischer Brillanz, in allem was er spielt und tut, erkennt man außergewöhnliche Sensibilität, Passion und jene Verbindung von Musikalität und Intelligenz, die ihn innerhalb der Gruppe zur wichtigen Integrationsperson werden läßt. Daher mag es kommen, daß Riot so häufig spontan, und doch mit verblüffender Präzision, synchron phrasiert; dabei ist Beckerhoff darauf bedacht, nicht zu dominieren — er agiert und reagiert als primus inter pares. Der Schlagzeuger Wolfgang Ekholt gehört schon heute zur ersten Garnitur — auch er nicht allein seiner sauberen Technik wegen; er fasziniert durch flexible Dynamik. Trotz seines unbändigen Dranges nach musikalischer Freiheit liegt seine Stärke im Teamwork. Last not least: Christoph Spendel — eingangs geschmäht — entfaltete solides Können und zeigte immer wieder bewundernswertes Anpassungsvermögen.

So war das Teamwork das eigentlich Faszinierende an Riot. Nichts konnte das mehr beweisen als die Zugabe, die das Publikum der in Schweiß gebadeten Gruppe zum Abschluß noch abtrotzen konnte: eine kurze, eigenartig beziehungslose Phrase, die durch monotones Repetieren, elektronische Verfremdung und rhythmische Abstraktion paradoxerweise an Intensität gewann; Riot produzierte auf diese Weise eine Tonwoge, die den typischen Klang der einzelnen Instrumente zugunsten eines unbeschreiblichen, kollektiven Sounds opferte; so etwas hatte ich zuvor noch nicht gehört.

Am Tag nach dem Gastspiel fand ich Gelegenheit, mich mit Uli Beckerhoff und Wolfgang Ekholt zu unterhalten; ich habe die Beiträge der beiden Musiker festgehalten und nachfolgend gekürzt wiedergegeben ... ich meine, sie sind nicht nur für Riot typisch.

Carl-Friedrich von Steegen

Über zeitgenössischen Jazz

B.: Das ist eine Frage der Definition — ich würde zeitgenössisch nicht unbedingt als einen Qualitätsmaßstab akzeptieren. Ich kann bei uns oben in Bremen im Club Gruppen nennen, die spielen Bebop, Musik der 40er Jahre und so etwas, und sie spielen das auch sehr engagiert und wahnsinnig gut, obgleich es nicht mehr zeitgenössisch ist. Aber es gibt auch zeitgenössische Musik, die einfach schlecht ist, schlecht gespielt. Insofern ist es mir egal, ob die Musik zeitgenössisch, progressiv, avantgardistisch ist, es kommt wirklich nur darauf an, mit welchem Engagement und in welcher Qualität die Musiker spielen.

Über den Oldtime

B.: Oldtime hat eine eigene Qualität. Aber darunter verstehe ich nicht das, was sein Abklatsch ist. Das, was heute Chris Barber oder Papa Bue oder andere Leute spielen, sagt mir nicht viel. Wenn überhaupt, dann höre ich Armstrong, Bix Beiderbecke und andere. Das ist für mich einfach noch unheimlich frische Musik mit einem sehr hohen Niveau. Für mich ist Armstrong wirklich einer der besten Trompeter und Musiker, die es überhaupt je in der Jazzmusik gegeben hat. Wenn heute allerdings junge Musiker Dixieland spielen, weiß ich nicht, ob man da noch irgendwie kreativ sein kann. Vielleicht schon, ich habe ja selbst mit Dixieland angefangen.

Über Rhythmus, Percussion, Elektronik

B.: Für mich sind elektronische Sachen relativ neu, ich befinde mich da also noch im Experimentierstadium. Es bringt mich musikalisch weiter, aber ich benutze die Elektronik nicht wie andere Trompeter, zum Beispiel Miles Davis, mit einem Pickup am Instrument, sondern nur übers Mikrofon. D. h., ich spiele ganz normal Trompete, lediglich das Mikrofon ist mit einem Wa-Wa-Pedal und einem Echoplex verbunden. Auf der percussiven Seite ist es genauso, es besteht da ein direkter Zusammenhang zur früheren Situation. Wenn heute unheimlich viele Gruppen Percussionsinstrumente benutzen, so ist das ja an sich gar nichts Besonderes. Nur sind diese Dinge darauf angelegt, die Musik in eine bestimmte Richtung zu lenken, ihr einen eigenen Charakter durch den jeweiligen Einsatz von bestimmten Geräten zu geben.

E.: Wir wollen schon überwiegend eine time-bezogene Musik machen, Musik, die rhythmisch gebunden ist. Aber gleichzeitig wollen wir uns auch ganz bewußt von dem absetzen, was rhythmisch zu starr abläuft. Wir wollen nichts brach liegen lassen, was rhythmisch verwertbar ist, aber wir wollen uns von Klischee-Rhythmen lösen. Wir scheuen uns also nicht, Rhythmen anzuwenden, die vielen vielleicht heutzutage nicht mehr zeitgemäß erscheinen, doch wollen wir beweisen, daß man sie durchaus zeitgemäß einsetzen kann. Das ist das Entscheidende.

Die Gruppe Riot

E.: Ich habe früher mit Ed Kroger eine sehr Coltrane-beeinflußte Musik gemacht. Davor hatte ich sehr lange hier in Münster Gelegenheit, mit anderen Musikern mehr oder weniger Standards zu spielen. Im Laufe der Zeit hatte ich dann das Bedürfnis, aus den starren Formen, die dadurch gegeben waren, auszubrechen, und statt dessen eine Musik zu machen, die sehr spontan ist. Damit will ich nicht sagen, daß die Musik, die wir vorher mit Ed Kroger und anderen spielten, nicht gut gewesen ist. Aber wenn etwa ein Thema vorgegeben ist, das in einer bestimmten Time abläuft, sind von daher die weiteren Gestaltungsmöglichkeiten festgelegt, es ist dann, vom Konzept der Musik her, wahnsinnig schwierig, spontan zu musizieren, die gesetzten Normen zu überwinden. Wir haben zwar manchmal versucht, irgendwie auszubrechen, aber es ist eigentlich nicht recht gegangen. Dadurch, daß Uli Beckerhoff in Münster wohnte, habe ich das Glück gehabt, ihn kennenzulernen, und wir haben bald gemerkt, daß wir die gleichen Intentionen hatten. Wir wollten spontan musizieren, eine Musik spielen, die unheimlich Reaktion verlangt während des Spielens. Das war für mich das Hauptargument, daß ich mit Uli zusammen eine Gruppe aufstellen wollte.

B.: Ja, das war eine Frage des wirklich freien Spiels, wobei unter „frei“ nicht der Begriff Free Jazz gemeint ist; „frei“ heißt einfach, wirklich frei umzugehen mit all dem Material, das uns zur Verfügung steht. Und wir sind Musiker, die ein ziemlich breites Spektrum haben, die von harmonisch und metrisch gebundenen Stücken bis zum Free Jazz so ziemlich alles spielen können. Jeder muß dabei in der Lage sein, die Gruppe spontan zu beeinflussen und in eine andere Richtung zu führen. Freilich muß man dazu permanent bei der Sache sein,

die Ohren riesig aufmachen, im Moment reagieren und agieren.

E.: In unsere Musik sollen alle Erfahrungen einfließen, die wir bisher gesammelt haben, und wir legen diesen Maßstab auch an unseren Kollegen an. Auch wir haben gerne über Time und Changes gespielt, und das wollen wir nicht alles über Bord werfen, genauso wenig wie die neu gewonnene Spontaneität.

Über das Thema

E.: Wir benützen viele Themen, aber sie üben eine andere Funktion aus als in konventionellem Sinn. Wir sehen darin ein Mittel, gewisse Stimmungen auszudrücken. Es laufen während des Spielens Mechanismen ab, indem die oft sehr kurzen, fixierten Motive als Einstieg zu einer neuen Stimmungs- und Spannungsebene genutzt werden — oft* abrupt und fast immer spontan. Das versuchen wir durch dynamische Mittel noch zu steigern.

B.: Es ist interessant zu sehen, was durch Spontaneität entstehen kann. Wir schneiden viel von unserer Musik auf Tonband mit, und wenn wir das hinterher abhören, dann entdecken wir Stellen darin, wo wirklich jeder andere Musiker oder Zuhörer schwöre, würde, daß sie eingeübt sind, und doch sind es in Wahrheit ganz spontane Reaktionen. Das sind die Dinge, die wahnsinnig viel Spaß machen. Deshalb bin ich so völlig auf die Jazzmusik konzentriert und nicht auf die klassische Musik, obwohl ich die studiert habe.

Über Vorbilder

B.: Vorbilder hat jeder, das ist ganz klar. Aber nicht mehr in dem Maße wie als junger Musiker, da man noch nicht so recht wußte, wo es langgeht. Es gibt heute Musiker, die mir unheimlich gut gefallen, aber sie beeinflussen mich nicht so stark, daß ich sie imitieren würde. Die Gruppe Riot bietet mir die Möglichkeit, wirklich eigenständig zu werden. In allen bisherigen Kritiken über mich waren tausend Trompeter aufgeführt, mit denen ich verglichen wurde. Ich habe natürlich einige Favoriten, dazu gehören hier in Europa Leute wie Kenny Wheeler, in den USA Woody Shaw und Eddie Henderson. Das sind Musiker, die ich zwar wahnsinnig gerne höre, die ich aber nicht imitiere. Das selbe gilt auch für Riot insgesamt. Wir bevorzugen gewisse Gruppen, doch geht es uns vor allem darum, eine eigenständige Musik zu machen. Wir

werden mit Riot sicherlich zu keinen revolutionierenden Resultaten gelangen, etwas bisher noch nicht Dagewesenes bieten, denn das ist heute schon fast nicht mehr möglich. Aber man wird doch die Chance haben, wirklich eine profilierte und in Nuancen unnachahmliche Musik zu spielen, so daß das Publikum weiß, das kann nur die und die Gruppe sein. Das ist das Ziel, das sich Rio; gesetzt hat.

E.: Zu Anfang finde ich es unumgänglich, daß man sich an Vorbildern orientiert. Aber später muß man dann Abstand halten und versuchen, etwas Eigenes zu machen. Wir müssen eine Synthese finden aus den Einflüssen, die man verinnerlicht hat, und aus Impulsen, die von außen kommen. Etwas völlig Neues machen kann man so wieso nicht.

Über das Publikum

E.: Wir geben ungern von vornherein zu, daß wir Musik für ein kleineres Publikum, ein Jazzpublikum machen. Unsere Musik spricht lediglich eine Minderheit an, aber es ist durchaus legitim, Musik für eine Minderheit zu machen. Das ist in allen kulturellen Bereichen so — und nicht nur dort.

B.: Ich meine, daß es solch eine ausgeprägte Musik für Minderheiten heutzutage gar nicht mehr ist. Ich habe im letzten Jahr auf vielen Festivals gespielt, im In- und Ausland. Und wenn auf einem Festival bis zu sieben- oder achttausend Leute da sind, kann man nicht mehr von Minderheiten sprechen. Freilich ist das im Vergleich zum Schlagerpublikum eine Minderheit, aber so wenige sind es auch wieder nicht, weil die Jazzmusik sich der Rockmusik geöffnet hat und heutzutage — durch Musiker wie John McLaughlin und Miles Davis — die Grenzen ziemlich verschwommen sind. Dadurch wurde ein breites Publikum von der Rockszene für unsere Musik gewonnen. Wir spüren das immer wieder, daß die Leute, die bisher nur Rock gehört haben, ziemlich leicht Zugang zu unserer Musik finden. Ich habe hier und da Konzerte mit Musikern der Neuen Musik gemacht, die sich als Nachfolger der klassischen Musik verstehen — das ist die typische Musik für ein Minderheiten-Publikum. Unverständlich ist nur, daß diese Musik vom Rundfunk, vom Staat mit unglaublich hohen Geldern subventioniert wird. Der Jazz ist bei der Jugend zur akzeptierten Musik geworden, und das Publikum ist demzufolge größer als es beispielsweise vor acht bis zehn Jahren war.

Über die Zukunft des Jazz

B.: Es geht immer ein bißchen hin und her, und es wird immer die eine Musik vom Defizit der anderen profitieren. Aber die Jazzmusik ist niemals eine so modische Angelegenheit gewesen wie Rock oder der Großteil der Pop-Musik. Ein Mann wie Albert Mangelsdorff hat sicherlich empfunden, daß es ihm auf dem Jazzgebiet schlechter geht, aber er hat doch permanent seine Musik gespielt, trotz vieler Schwierigkeiten.

Über den deutschen Jazz

B.: Man kann nicht von deutschem Jazz sprechen, einfach weil die Jazzmusik nicht national abgrenzbar ist. Wenn man den Jazz überhaupt regional betrachtet, dann sollte die europäische Szene im Vergleich zur amerikanischen gesehen werden. Die Ansicht, daß die europäischen und somit auch die deutschen Musiker weniger kreativ sind, daß von ihnen weniger Impulse ausgehen als von den Amerikanern, ist heute nicht mehr zu vertreten. Es gibt hier in Europa Musiker und Gruppen, die wirklich viel mehr nach Amerika hinübertragen als > von dort herüberkommt. Aus Amerika gelangt in erster Linie jetzt der ganz große kommerzielle Betrieb zu uns.

E.: Es gibt hier in Europa — und vor allen Dingen auch in Deutschland — Musiker, die sich durchaus am amerikanischen Markt und am amerikanischen Geschmack orientieren — insbesondere in kommerzieller Hinsicht. Aber es finden sich auch andere, die einen eigenständigen Weg gehen, darunter nicht zuletzt norwegische oder andere skandinavische Solisten — wie zum Beispiel Jan Garbarek. Man kann nicht sagen, daß amerikanische Einflüsse dominieren.

Über die Förderung des Jazz

B.: Ich meine, ich bin kompetent, zu diesem Thema etwas zu sagen, weil ich dabei war, als die Union Deutscher Jazzmusiker — die UDJ — gegründet wurde, und weil ich in diesem Jahr erneut zum Verbindungsmann zwischen der UDJ und dem deutschen Musikerverband (DMV) gewählt wurde. Der DMV ist praktisch die gewerkschaftliche Interessenvertretung aller Musiker im deutschen Gewerkschaftsbund, dem sich auch einige Jazzmusiker angeschlossen haben.

Prinzipiell muß man sagen, daß viel zu wenig für die Jazzmusiker getan wird, und daß die UDJ und andere Musikerinitiativen zwar nur beschränkt wirksame Eigenhilfen, aber doch sehr wichtig sind. Andererseits kann man aber uns Musikern selber nicht den wirklich ernsthaften Vorwurf ersparen, daß wir überhaupt nicht in der Lage sind, uns wirklich einigermaßen klarsichtig zu engagieren, unsere eigene Sache mit Nachdruck in die Hand zu nehmen und die notwendigen Schritte durchzuführen. Es ist nämlich interessant zu beobachten, daß es gerade die Musiker sind, die musikalisch und organisatorisch selbst viel zu tun haben, von denen diese Eigeninitiativen ausgehen und die damit 90% und mehr der restlichen Musiker mitziehen müssen, die dermaßen inaktiv sind, daß es kaum möglich ist, mit ihnen zusammenzuarbeiten. Wir haben in der UDJ beispielsweise rückständige Beitragszahlungen in Höhe von 6000 DM. Die Mitgliedschaft im deutschen Musikerverband, die extrem wichtig ist, um die Jazzmusiker überhaupt in eine günstige Position zu bringen, besitzen von den in der UDJ zusammengeschlossenen knapp 300 Musikern nur ca. 50. Das zeigt einmal mehr, daß — ohne nun zu verallgemeinern — doch sehr viele Jazzmusiker sich zwar lautstark darüber beschwerten, daß nichts getan wird, daß aber, wenn es darum geht, sich selbst zu engagieren und aktiv irgendwo mitzumachen, gerade die, die am meisten schreien, völlig versagen. Die aktiven Leute schaffen es von sich aus, von der Stadt oder dem Land finanzielle Unterstützung für ihre musikalische Tätigkeit, für die Gruppen und die Jazzclubs zu erhalten. Sie liefern den Beweis dafür, daß es geht, wenn man die Dinge selbst in die Hand nimmt und sich bemüht. Genauso ist es mit Riot, die als Gruppe erst seit März dieses Jahres besteht, im Gegensatz zu vielen anderen Gruppen wirklich viele Engagements hat. Das liegt einfach daran, daß wir uns selbst dahintergeklemt haben. Vieles ist eine Frage der Organisation. Auch bei uns ist natürlich noch nicht alles optimal, vor allem finanziell. Aber wir können permanent zusammenarbeiten, es ist nicht so, daß wir nur zwei oder drei Jobs im Monat haben, wie das bei anderen Gruppen der Fall sein mag.

Man muß allerdings sagen, daß die Situation insgesamt doch ziemlich schlecht ist. Für uns Deutsche besteht ein riesiges Problem einfach darin, daß zum einen der Prophet im eigenen Lande nichts gilt, und daß Deutschland der absolut offenste Jazzmarkt in der Welt ist — vielleicht

außer Japan. Jeder ausländische Musiker und jede Gruppe kann hierherkommen und spielen, weil es keine Musikergewerkschaft gibt, die bremst. In Amerika, England und Frankreich ist das anders. Wenn man etwa in Frankreich als deutscher Musiker auftreten will, ist es wahnsinnig schwierig, überhaupt einen Job zu bekommen, weil der Markt in erster Linie von den französischen Musikern beherrscht wird. Allerdings hat das in diesen Ländern den sehr negativen Effekt, daß die Szene total verwaist. Das wollen wir auf keinen Fall nachvollziehen, es soll hier eine offene Szene bleiben — nur müssen wir es irgendwie über die UDJ und durch Ausnutzung sonstiger Möglichkeiten erreichen, daß die deutschen Musiker im eigenen Land mehr berücksichtigt werden. Wenn man etwa die Programme der Festivals von Berlin, Moers oder Frankfurt unter dem Aspekt der prozentualen Beteiligung von deutschen Musikern betrachtet, so erkennt man, wie wirklich schlimm es da bestellt ist — eine Katastrophe! Da werden prinzipiell Musiker aus dem Ausland engagiert, auch wenn sie teilweise, das muß ich hinsichtlich der Berliner Jazztage im letzten Jahre leider sagen, lange nicht die Qualität bringen, die von ihnen erwartet wird. Bei aller Hochachtung vor so manchem Topmusiker muß ich feststellen, daß so mancher europäische Musiker über dem steht, was amerikanische Stars in Berlin geboten haben.

Für uns ist die Situation schwierig. Wenn man etwa im Club mit einer Gruppe spielt, verdient man daran im Grunde genommen nichts, weil das Geld meist gerade für Hotel, Fahrt und sonstige Spesen reicht. Und die Clubs können ja bestenfalls insgesamt 1000DM zahlen, da kann kaum ein Musiker daran verdienen. Das große Geld läuft eben an den Rundfunkanstalten, in Konzerten und bei Festivals, das sind existenzwichtige Engagements, zumal daraus auch noch eine gewisse Reputation hervorgeht. Wenn man bei den Berliner Jazztagen, in Moers oder im Rundfunk gespielt hat, lernen einen viele Leute kennen, der Marktwert steigt. Es ist sehr deprimierend zu sehen, welche Schwierigkeiten einheimische Musiker haben, um zu überleben, und wie sie oft in kommerzielle Orchester abwandern müssen, um ihre Existenz zu bestreiten. Ich sehe die Lösung nur darin, daß sich speziell die deutschen Jazzmusiker in der UDJ zusammen-tun, dort wirklich aktiv werden und im DMV etwas zu erwirken suchen. Allerdings bin ich aus den bereits erwähnten Gründen noch nicht sehr optimistisch.

IRENE SCHWEIZER

Mit improvisierter Musik ist das große Geld nicht zu machen. Die großen Schulden liegen näher. Oder die großen Konzessionen. Dazu ist Irene Schweizer nicht bereit. Lieber übt sie ihre Finger von Zeit zu Zeit an einer Schreibmaschine, als daß sie sich musikalisch „prostituiert“, denn „im Büro muß ich nicht Herz und Seele dazugeben“. Immerhin, seit rund zwei Jahren ist es der Pianistin möglich, ohne „Jobs zum Überleben“ auszukommen. Es ist zwar ein bescheidenes Auskommen, doch Irene möchte nicht mit jenen tauschen, die auf den breiten Weg der Rockmusik eingeschwenkt sind. Das hat nichts mit elitärer Haltung zu tun, viel mit ihrem Willen, sich adäquat ausdrücken zu können.

Längst gibt es mehr als eine Handvoll esoterischer Liebhaber ihrer Musik. In Willisau jubelten ihr beim Jazz-Festival Ende August über tausend vorwiegend junge Leute zu, zwangen sie, die zwischen Joe McPhee, Globe Unity und Isipingo (siehe den Bericht über das Festival in dieser Ausgabe des JP) auftrat, zu mehreren Zugaben, ließen sich von sanft rollenden Rhythmen und schönen Melodielinien tragen, folgten gebannt dem Aufbau lyrischer Klangbilder, die in klarer Bop-Phrasierung aufgefangen wurden. — Manche Kenner und Kritiker zuckten die Achseln — „zu konzertant“, „zu leichtfüßig“, „man merkt eben die klassische Ausbildung schon am Anschlag“.

Solcher Kommentar ist zwar etwas voreilig, aber verständlich. Klavier ist nun einmal das Instrument „höherer Töchter“ und die Vorstellung einer kleinen Irene bei Etüden und Tonleitern nicht abwegig.

Irene Schweizer ist keine höhere Tochter: „Ich bin in einer Kneipe aufgewachsen. Wir hatten einen Saal mit einem Klavier und ein Klavier in der Wohnung“, berichtet sie. Im Saal

spielten die örtlichen Kapellen zum Tanz auf, bisweilen übten Amateur-Dixielandbands „St. Louis Blues“ und „On the sunny side of the street“. Das gefiel der Achtjährigen nicht besonders: „Ich war damals sehr volkstümlich und spielte Handorgel.“ Eines Tages — die ältere Schwester probierte Boogie zwischen den Klavierstunden-Stücken — wurden ihr die Märsche und Ländler auf der Handharmonika doch zu langweilig. Sie setzte sich vor das große Tasteninstrument und begann „ohne Noten“. Da in dem Saal ab und zu ein Schlagzeug stand, übte sie auch auf den Trommeln:

„Den ersten öffentlichen Auftritt hatte ich als Schlagzeugerin an einem Jugendball mit vierzehn.“

Binnen knapp zwei Jahren vollzog sie — nun vorwiegend am Klavier — die Jazzgeschichte von Dixie bis Hardbop. Vor allem die Jazz-Messengers waren Vorbild, als sie 1958 mit den „Modern Jazz Preachers“ am Zürcher Jazz Festival spielte. Drei Jahre gab es diese Amateur-Gruppe in Schaffhausen, heute sind alle Mitglieder außer Irene Lehrer, Ärzte und so. Anfang der Sechziger Jahre suchte sie engeren Kontakt zu „ihrer“ Musik. Das war in der Schweiz nicht leicht. Als Kindermädchen fand sie eine Stellung in London. Ihre Freizeit verbrachte sie am Klavier oder bei Ronnie Scott, „damals noch eine gemütliche Stube, wo man nachmittags ein Buch lesen und für Sixpence einen Tee trinken konnte“. Es war die Zeit, als Stan Tracey, Joe Harriott, Ginger Baker, Dick Heckstall-Smith und natürlich der Club-Besitzer selbst oft spielten. Damals nahm Irene Schweizer auch Klavierstunden, nicht am Konservatorium, sondern beim blinden Eddie Thompson. Ein Jahr später wurde sie sogar Tellerwäscherin hinter der Theke des Clubs. Sie lernte viele Musiker kennen, die sie fast ein Dutzend Jahre später für Modern Jazz Zürich in die Schweiz verpflichten konnte.

Seit 1963 lebt die Pianistin in Zürich. Zu der Zeit trafen sich Musiker und Fans im „Africana“, und das Zürcher Jazz Festival hatte unter Andre Berners Regie große Zeiten. Berner bat sie, aufzutreten, und empfahl ihr als Mit-Spieler Mani Neumeier und Uli Trepte, die oft im „Africana“ spielten. Erste Proben, Festival-Auftritt, vier Jahre Irene-Schweizer-Trio. Es waren die Zeiten, als sich auch arme Studenten leisten konnten, ihren Schlummerbecher zu den Soul-Jazz-Klängen des Trios zu leeren. Die Gagen waren entsprechend.

Das Interesse der drei war aber nicht mehr nur Ramsey Lewis oder Junior Mance. Irene entdeckte Bill Evans, McCoy Tyner, Paul Bley. Der Schritt zur freien Improvisation kam unversehens, war eine Erlösung, setzte sie in Erstaunen: „Es ist spontan entstanden. Plötzlich in einer Probe spielten wir ohne festen Rhythmus. — Jetzt haben wir ja frei gespielt. Wir waren verwundert. Aber eigentlich waren uns die ewigen Stücke längst verleidet.“

Es kamen erste Einladungen über die Grenze. Darunter solche, an die sich, Irene mit gemischten Gefühlen erinnert: „1966 waren wir am Internationalen Wettbewerb von Friedrich Gulda in Wien. Ich flog gleich raus, weil ich denen nicht ganz ins Konzept paßte.“ Das Konzept des Wettbewerbs war merkwürdig. Es galt, einen Blues, einen Standard und eine Eigenkomposition zu spielen. So weit kam das Schweizer-Trio gar nicht. Den Standard „Summertime“ hatte Irene in den Augen der Jury verkorkst. Statt die üblichen Changes einzuhalten, hatte sie das Thema in Coltrane-Manier interpretiert. In der Jury saßen unter anderen Cannonball Adderley, Ron Carter, Art Farmer, Joe Zawinul.

Schon damals kannte die Piano-Frau auch Platten von Cecil Taylor, konnte aber „nicht so viel anfangen mit sei-



IRENE SCHWEIZER

Foto: Eva Caffisch

ner Musik ohne Harmonien und Rhythmen im herkömmlichen Sinn". Dann erlebte sie ihn 1966 im Quartett mit Andrew Cyrille, Jimmy Lyons und Alan Silva bei einem Studio-Konzert des Süddeutschen Rundfunks: „Ich war sprachlos, es war ein starkes Erlebnis. Ich wollte beinahe aufhören zu spielen... und letztes Jahr", erstmals in dem Gespräch legt sie ihre leicht unterkühlte, fast scheue Freundlichkeit ab, „hat mir dieser Taylor gesagt, er wolle Plattenaufnahmen von mir. Ich wußte gar nicht, was ich ihm eigentlich empfehlen sollte." Jetzt wäre das nicht schwierig. Das Konzert mit John Tchicai, Buschi Niebergall und Makaya Ntshoko vom 1975er Festival in Willisau ist auf Platte erschienen.

Nach dem Taylor-Schock von 1966 wußte Irene, daß dies die Richtung war, die sie gehen mußte, in der sie sich verwirklichen konnte. „Es brauchte allerdings noch lange Zeit, bis ich von innen heraus so spielen konnte, wie ich wollte." Damit war wohl der Anfang vom Ende des alten Irene-Schweizer-Trios da. 1967 trampeten sie noch monatelang als fahrende Musiker durch halb Mitteleuropa und machten Station bei den Clubs: „Meist konnten wir gleich spielen", erzählt Irene. In Belgien gab es Rundfunkaufnahmen, und in Wuppertal erste Begegnungen mit Peter Brötzmann, Peter Kowald und den anderen der Free-Music-Szene. In diese Zeit fiel auch eine Konzertreihe mit Yusef Lateef: „Es war eine gute Erfahrung

mit einem Bläser", kommentiert Irene Schweizer diese Zusammenarbeit. Im Spätherbst lud Joachim Ernst Berendt das Trio zu den Donaueschinger Musiktagen ein. Da Mani Neumeier Tabla spielte, verwirklichte Berendt eine seiner Jazz-Meets-The-World-Ideen. Manfred Schoof, Barney Wilen und das Irene-Schweizer-Trio trafen auf drei indische Musiker. Kommentar: „Wir waren nicht so begeistert davon." Aber „Jazz Meets India" wurde die erste LP mit Irene Schweizer.

An unterschiedlichen Ansichten, wie es musikalisch weitergehen sollte, brach die Gruppe auseinander. Mani Neumeier und UM Treppe zog es zur Popmusik, zu breiterer Anerkennung und vielleicht zu einem weniger kargen Leben. Auf dieser Welle konnte Irene Schweizer nicht mitreiten, und erst recht nicht vom Piano auf die elektronische Orgel umsteigen. Denn was sie am Klavier immer besonders fasziniert hat, ist das „perkussive Element".

Warum sie sich damals, als sie auf beiden Instrumenten probierte, nicht für die Drums entschied, kann sie nicht sagen. Vielleicht weil man Frauen am Klavier eher akzeptiert, vielleicht weil sie sich dieser Konvention fügte? „So habe ich es mir noch nie überlegt", gibt sie zu und weist die Vermutung nicht von sich. Weiter über das Thema Jazz-Musikerin zu sprechen, bleibt müßig. Irene zieht sich zurück, schweift ab, nimmt einen Schluck vom Willisauer „Nationalgetränk", dem sogenannten Kaffi Lutz (Rezept: Zucker ins Glas, mit schwachem Kaffee und starkem Obstler auffüllen). Sie spricht lieber vom Thema Trio. 1968 geht es mit Pierre Favre und erst Jiri Mráz, dann Peter Kowald weiter. Als Eigenproduktion spielte das Pierre-Favre-Trio die LP „Santana" ein, musikalisch ein Gewinn, finanziell das Gegenteil. 750 Stück betrug die Auflage, „die Hälfte haben wir verschenkt". Erst heute, wo es kaum mehr ein Exemplar gebe, kämen die Sammler.

Mit diesem Trio und im Quartett mit Evan Parker finden in Willisau die ersten Free-Music-Konzerte statt, aber eine LP des Quartetts auf Wergo erreicht die Hörer ebensowenig wie die Eigenproduktion; „This is Free Jazz" wird schlecht vertrieben. Dafür gibt es immer mehr Engagements und Einladungen nach Belgien, der Bundesrepublik Deutschland, Holland und Italien. Mit Gerd Dudek, der Parker abgelöst hat, bekommen die vier „das längste Engagement, das ich je hatte". Vierzehn Tage lang spielen sie in einem Pariser Lokal, das Irene Schweizer als „Musicians for Musicians Club" bezeichnet, wenn sie das Publikum beschreiben will.

1970 beginnt eine „Free lancing Periode“, denn ihr und Favres Konzept haben sich auseinanderentwickelt. Sie spielt mit vielen Musikern, unter anderem mit Alan Skidmore, Malcolm Griffiths, Leon Francioli, Makaya Ntshoko, Buschi Niebergall, Allen Blairman. Als sie 1972 die künstlerische Leitung von Modern Jazz Zürich übernimmt, kann sie dank ihrer Kontakte viele Musiker engagieren, die für das Schweizer Publikum neu sind. „Erst hatte ich nicht so recht Mut, als Alex Bally mich bat, die Leitung zu übernehmen“, erzählt sie, „aber ich mache es heute ja noch.“ Diese Arbeit bringt ihr mehr als den Ruhm bei Free-Music-Fans, sie ist ihr gleichsam Angelpunkt des sozialen Lebens. Im Kontakt mit den lokalen Musikern entsteht zugleich die Musiker-Kooperative, eine gewerkschaftsähnliche Vereinigung, die in Arbeitsgruppen für bessere Existenzmöglichkeiten der einzelnen sorgen will. Mit einigen Kollegen lebt sie im selben Haus. Da gibt es das „Haustrio“. Urs Vörkl und Irene wechseln sich an Klavier und Schlagzeug ab, Peter Frei (Magog) spielt Baß. Das Haustrio hat auch schon außer Haus gespielt, bei P/Dlit-Festen, in Quartierkneipen, bei Vernissagen. „Das ist 'de Plausch'“, kommentiert Irene in unübertragbarem Dialekt, „die Leute kommen mit keinen bestimmten Erwartungen, sie hören oft zum erstenmal freie Musik, und es gefällt ihnen.“

Weit vom Zürcher Wohnhaus hat sich das Haustrio nie entfernt. Wenn Irene heute in Clubs spielt, dann meist mit Rüdiger Carl. Eine ganze Reihe Schlagzeuger haben Irene und Rüdiger, die glänzend miteinander korrespondieren, seit 1973 „überlebt“, bis sie sich vor kurzem mit Louis Moholo zusammengetan haben. Mit Heinrich Hock (Jazztrack) wurde bei der Free Music Production „Goose pannee“ eingespielt, und jetzt liegt mit Moholo „Messer“ vor. „Ich hatte schon immer ein Auge auf Moholo“, sagt Irene, „und wollte eigentlich dieses Jahr in Willisau mit dem Trio auftreten, aber Niklaus Troxler wollte mich als Solistin vorstellen.“ Das war keine falsche Entscheidung des wohl rührigsten Privatmannes im nicht eben lukrativen Free-Music-Geschäft. Er hat es auch unternommen, das erwähnte Festival-Konzert vom vergangenen Jahr unter dem Titel „Willi the Pig“ zu produzieren. Die Beziehungen der Plattentitel zur Musik der Irene Schweizer und ihrer Kollegen müssen sehr hintergründig sein. Weder in der zweisprachig panierten Gans noch in der Willi-Sau vermutet man sanfteindringliche Lyrik, kreatives Aufeinanderhören und sensible Aussagekraft.

Eva Cafilisch

Ist es aus Ihrer Sicht ratsam, als Jazzsolist seine Existenzgrundlage in einem Rundfunk-tanzorchester zu suchen?

Ack van Rooyen

46, Mitglied des Erwin Lehn Orchesters
Man kann diese Frage nicht mit einem Ja oder Nein beantworten, denn es spielen da viele Dinge eine Rolle. Zum Beispiel familiäre Verhältnisse. Solange man als junger Musiker ungebunden und unabhängig ist, kann man als freier Jazzsolist seinen Weg zu gehen suchen. Ich selbst bin früher viel herumgereist, wollte mich dann aber an einem Ort niederlassen, um mich besser auf das Komponieren und Arrangieren konzentrieren zu können. Bevor ich 1967 in das Erwin Lehn Orchester einstieg, war ich lange in Frankreich, aber schon da eigentlich nicht mehr wirklich freelancing, denn ich habe da bereits im Tanzorchester von Aime Barelli gespielt. Erwin Lehn gibt mir nun die Möglichkeit, als Jazzmusiker auch in anderen Big Bands oder kleinen Gruppen, z. B. bei Peter Herbolzheimers Rhythm Combination and Brass oder in der Radio Jazz Group Stuttgart, mitzumachen, auch hie und da einmal auf Tournee zu gehen. Insofern habe ich es ideal und fühle mich nicht unfrei. Aber unabhängig davon möchte ich Jazzmusikern eine Orchestertätigkeit empfehlen, weil sie dadurch ihre musikalische Allgemeinbildung und somit die Chance, Spielmöglichkeiten zu bekommen, ausweiten. Wenn man etwa, wie ich es gerade jetzt getan habe, in eine Band wie Hans Koller-Wolfgang Dauner Free Sound and Super Brass einsteigt, gehört eine solche Routine unbedingt dazu, um als Bläser dort mitmachen zu können. Dies um so mehr, als derartige Bands meist wenig Zeit zum Proben haben. Ich habe mir diese Kenntnisse angeeignet und in meinem ganzen Leben schon in größeren Besetzungen gespielt. Natürlich mußte ich aufgrund meiner Zugehörigkeit zum Orchester Erwin Lehn auf so manche kurzfristig angesetzten Jazz Jobs verzichten, aber das wird durch die Vorteile, die ich habe, doch aufgewogen. Immerhin kann ich zu 30 oder 40 Prozent Jazzmusik spielen. Man kann also nicht sagen, daß die Jazztätigkeit eines Solisten grundsätzlich darunter leidet, wenn er sein Brot in Rundfunk-tanzorchestern verdient.

Albert Mangelsdorff

48, freier Jazzsolist

Als ich von 1955 bis 1957 im Tanzorchester des Hessischen Rundfunks unter der Leitung von Willy Berking gespielt habe, spürte ich, daß meine Kreativität darunter litt. Der Dienst im Orchester, das Üben und die allabendlichen Auftritte im Jazzkeller, das war einfach zu viel. Manchmal habe ich nur drei oder vier Stunden geschlafen, und auf die Dauer konnte es nicht so weitergehen, ich hätte mich kaputtgemacht. Deshalb bin ich froh, heute nicht mehr darauf angewiesen zu sein, in einem Rundfunk-tanzorchester zu arbeiten, denn ich konnte mich ja glücklicherweise als Jazzsolist und Bandleader so durchsetzen, daß ich genug zu tun habe. Andererseits glaube ich, daß es für einen Jazzsolisten ganz gut ist, eine Zeitlang in solch einem Rundfunkorchester zu spielen. Ich möchte auch nicht behaupten, daß mir die Big Band-Tätigkeit nicht irgendwie genutzt hat, z. B. das Satzspiel zu lernen, und ich möchte diese Erfahrungen nicht missen. Denn was mir an meinem Beruf so viel Spaß macht, ist ja nicht nur, daß ich allein oder mit der Gruppe auftrete, sondern daß ich mir die Kenntnisse angeeignet habe, dazuhin ohne Schwierigkeiten in verschiedenen Formationen mitzuwirken. Wenn man in die Jahre kommt, überlegt man sich zwar, ob man nicht doch einmal einen ständigen Hafen ansteuert, und ich selbst mache hin und wieder beim Rundfunk-Tanzorchester von Heinz Schönberger mit, aber dabei erkenne ich, daß das für mich um so weniger als Dauerzustand tragbar ist, je weiter ich mich als Jazzsolist entwickle. Dazu muß ich nämlich täglich an meinem Instrument arbeiten können, und das ist einfach nicht mehr möglich, wenn man ständig in einer Rundfunk-Big Band spielt.

Jazz Festival Zürich 1976

Radio-Jazzkonzert im Stadthof 11 in Örlikon (im Rahmen der Fera), „Free Jazz“, „Euro Jazz“ und „Electric Jazz“ im Neumarkt-Theater, „Münchens Domicile Club in Zürich“ im Nova Park, „Jazz Film-Matinee“ im Kino Bellevue, „Jazz Education“-Veranstaltungen in der Aula Rämibühl und im Nova Park, dort auch noch ein Schülerkonzert der Swiss Jazz School Bern, eine „Midnight Session“, eine „Dance Party“ und eine „Jazz Ambiente“, — „Drum Music“ und ein „Folk Workshop“ in der Unteren Uni-Mensa, „Chinderjazz“ im Kunstgewerbemuseum (mit Makaya Ntshoko und Peter Fürst), eine „Trad & Folk Show“ im Park des Landesmuseums, ein „Ökumenischer Gottesdienst zum Jazz Festival“ am Sonntagmorgen im Fraumünster (mit 6 Tänzern, 2 Pfarrern und Jazz Live Trio), zwei künstlerisch unbefriedigende, akustisch miserable Renommierveranstaltungen („50 Jahre Jazz in der Schweiz“ und „From Swing To Bop“) in der Tonhalle, und natürlich nicht fehlend: ein „Jazz Train“ rund um den Zürichsee mit Oldtime Jazz und Zwischenhalten ... mehr als dreißig Veranstaltungen mit über 150 Musikern an gut einem Dutzend verschiedener Schauplätze. Kaum jemand hatte da noch einen Überblick und konnte vernünftig planen, zumal außer dem offiziellen Konzertprogramm, das vorher nur beim Verkehrsverein und beim Kauf einer Eintrittskarte erhältlich war, nirgends detailliert auf die einzelnen Anlässe hingewiesen wurde, nicht auf den Plakaten und auch nicht in den nur pauschale Angaben enthaltenden Zeitungsinseraten. Das alles konnte eigentlich nicht gut gehen, weder künstlerisch noch in Bezug auf die Publikumsresonanz.

Zersplitterung

Zu viele Veranstaltungen mit zu viel Mittelmaß, Belanglosem, Amateurhaftem, mit allzu Nostalgie-Gefärbtem. Und das an zu vielen verschiedenen Orten, gleichzeitig oder sich publikumsfeindlich überlappend — Ungeheimheiten, die auch durch die zwei Jubiläen „50 Jahre Jazz in der Schweiz“ und „25. Jazzfestival in Zürich“ eigentlich nicht mehr legitimiert werden können.

Das Konzept, ein möglichst vielseitiges Musikangebot an möglichst vielen Orten Zürichs zu präsentieren, um die ganze Stadt in das Festival einzubeziehen und möglichst unterschiedli-

che Hörergruppen anzusprechen und auf den Jazz aufmerksam zu machen, wirkte auf Anhieb bestechend und erntete in der als Experiment deklarierten Startphase der Realisierung beim ersten „neuen Festival“ im letzten Jahr ein überwiegend positives und wohlwollendes Echo.

Aber bereits diesmal zeigte sich, wie schnell ein derartig anspruchsvolles Konzept überstrapaziert werden und in eine Sackgasse geraten kann, vor allem, wenn versucht wird, trotz beschränkter Mittel aus diesem Anlaß ein mammutartiges Prestigeunternehmen mit dem Ziel zu machen, Zürich im großen Konzert europäischer Jazzfestivals aufzuwerten und als originelles Ereignis zu etablieren.

Daß ein solches Vorhaben nicht so ohne weiteres erfolgreich und künstlerisch relevant zu realisieren ist, zeigt das eher enttäuschende Gesamtergebnis: keine Resonanz bei der Bevölkerung, auch nicht in unmittelbarer Nähe der Veranstaltungsplätze, meist nur halbvolle Säle und weniger Publikumszustrom als im letzten Jahr (auch die beiden Prestige-Anlässe in der Tonhalle am Freitag- und Samstagabend hatten nur mäßige Anziehungskraft). Aus der vielzitierten und beschworenen „Dezentralisierung“ wurde eine Zersplitterung, die jegliche Integration ins Leben der Stadt verhinderte und an kaum einem Ort die für den Jazz so nötige Stimmung und Atmosphäre aufkommen ließ. Die für die Organisation Verantwortlichen werden nach diesem Festival Bilanz ziehen und umdenken müssen. Da eine Änderung der öffentlichen und privaten Subventionsstruktur nicht zu erwarten ist, der offiziell geförderte Jazz in Zürich also weiterhin mit einem im Verhältnis zu anderen Kulturförderungen (zum Beispiel für Schauspielhaus, Oper, Tonhalle) sehr knappen Budget auskommen muß, kann die Devise jetzt eigentlich nur noch lauten: Beschränkung auf Wesentliches, Reduzierung der Zahl der Anlässe, so daß Doppelspurigkeiten und Überlappungen vermieden werden, statt Dezentralisierung Konzentration der Veranstaltungen auf höchstens zwei bis drei Schauplätze, die nicht zu weit voneinander entfernt sein sollten, und vor allem: Qualität vor Quantität und nicht umgekehrt. Daß der Informationsfluß so gut spielen muß, daß auch der weniger Interessierte als potentieller Zuhörer mit dem detaillierten Programm konfrontiert und dadurch vielleicht doch animiert wird, das eine oder andere Konzert zu besuchen, sollte an sich eine Selbstverständlichkeit sein. Hier war Sparsamkeit fehl am Platz.

„Drum Music“-Sternstunde

Daß hier und da trotz allem immer wieder auch aus dem Durchschnitt Herausragendes passierte, ja ganze Auftritte zu Begeisterung auslösenden musikalischen Ereignissen wurden, war erfreulich und ließ manchen Ärger vergessen.

So zum Beispiel das anregende Stegreifspiel des Duos George Gruntz (Piano) und Franco Ambrosetti (Trompete) im Rahmen des Tonhalle-Konzertes „50 Jahre Jazz in der Schweiz“, aus dem man erahnen konnte, zu welcher kreativen Höhen spontaner Kollektivimprovisation sich das Ganze noch steigern ließe, wenn die beiden öfter so zusammenspielen würden. Eine interessante Auffrischung erhielt die Musik des im gleichen Konzert auftretenden Metronome Quintetts durch das Baßklarinettenspiel von Rudolf Fischer, der seit einiger Zeit dort Bruno Spoerri Platz eingenommen hat.

Zu einer Sternstunde inspirierten Kollektivspiels wurde das Konzert „Drum Music“ mit den Schweizer Schlagzeugern Jerry Chardonnens, Marc Hellman, Fredy Studer und Pierre Favre. Die Beteiligten hatten sichtlich Freude am Miteinander-Spielen, am gemeinsamen Entwickeln vielschichtiger rhythmischer Strukturen. Hier waren nicht Egotrips Trumpf, sondern das Aufeinander-Reagieren mit Ohren, Augen und ganzem Körper.

Jam Session

S

Im Gegensatz dazu der Auftritt der Kenny Clarke/Francy Boland-All Stars mit den Trompetern Benny Bailey und Carmell Jones, Leo Wright, Altsaxophon, und Jimmy Woode, Baß, im Tonhalle-Konzert „From Swing To Bop“. Kein Konzept, kein Arrangement, keinerlei formale Absprachen waren vorhanden, und so konnte aus diesem vielversprechenden Treffen führender „Americans in Europe“ nicht viel mehr als eine Art Jam Session werden, mit zum Teil hervorragenden Chorussen der einzelnen Solisten allerdings. Daß auch hier die Monk-Komposition „Straight, no chaser“ als Eröffnungstück diente, wie vorher schon beim UOR-Konzert und Metronome Quintett, ist einer der kuriosen Zufälle dieses Festivals.

„Free Jazz“

Treffend nicht nur als Pendant, sondern auch als eine Art optische Charakterisierung der Musik des Globe Unity Special-Orchesters wirkte der Boxkampf film Joe Louis/Max Schme-



WILLEM BREUKER und BOB DRIESSEN

Foto. Johannes Anders

ling (1938) dessen Projektion ein integrierender Bestandteil der Steve Lacy-Komposition „Rumbling“ war, hervorragend und mit der für diese Musik typischen Härte, Kraft und Expressivität gespielt von Alexander von Schlippenbach, Peter Kowald, Paul Lovens, Evan Parker, Steve Lacy, Gerd Dudek, Kenny Wheeler, Albert Mangelsdorff und Paul Rutherford im zweimal veranstalteten „Free Jazz“-Konzert im Neumarkt-Theater. Wer sie noch nicht kannte, machte mit dem im gleichen Konzert auftretenden deutsch-Schweizer Sextett „Poison“ vielleicht die Entdeckung des Festivals. Mut und Ideenreichtum gehören dazu, wenn drei Bläser ohne jegliches Harmonie-Instrument nur mit einer Rhythmusgruppe spielen.

„Euro Jazz“

Neben „Drum Music“ und „Free Jazz“ ragt noch ein weiteres Konzert heraus, das für mich zum Höhepunkt des Festivals wurde, das ebenfalls doppelt geführte „Euro Jazz“ im vollbesetzten Neumarkt-Theater. Da spielte zunächst die Luzerner Gruppe OM, ein Quartett, das unter dem Motto „Electric Jazz-Free Music“ versucht, New Jazz- und Rock-Elemente zu einer eigenen Sprache zu verschmelzen und dabei in letzter Zeit beachtliche Erfolge, vor allem auch im Ausland erzielen konnte. Die Gruppe konnte

diesmal jedoch weniger überzeugen, ihr Auftritt war zu lang und auch zu laut und zeigte insgesamt zu wenig Struktur und Spannungsabläufe, ein Risiko, das immer dann entsteht, wenn man sich bei Live-Auftritten zu sehr auf Emotionalität, Spontanes und intensiven Rhythmus verläßt und formale Elemente allzusehr im Hintergrund bleiben.

Zum gewichtigen Programmpunkt wurden zwei Musiker, die zu den technisch versiertesten ihres Instruments im Jazz gehören und deren Duospiel auf der Basis festliegender Themen, wie zum Beispiel „Autumn leaves“ oder „Donna Lee“ sich zu einer Parforce-Demonstration virtuellen Könnens steigerte: der 1927 in Algerien geborene Pianist Martial Solal und der junge dänische Bassist Niels-Henning Ørsted Pedersen. Vor lauter Bewunderung über so viel technische Brillanz blieb fast* unmerklich, wie spröde und kalt Solais Musik mit all ihrer Raffinesse eigentlich ist, wie sie nur den Intellekt u'd nicht das Gefühl anspricht und wie unkooperativ Solal mit seinem Solospiel agierte und damit seinen technisch wie solistisch nicht minder potenten „Partner“ Pedersen zum zwar virtuellen, aber doch reinen Begl'p'ter degradierte, der nur in seinen eigenen Solopassagen Raum zur freien Gestaltung hatte.

Höhepunkt: Totales Breuker Kollektief

Höhepunkt nicht nur dieses Konzertes, sondern des ganzen Festivals war das erstmals in der Schweiz auftretende Willem Breuker Kollektief aus Holland mit zehn der besten Avantgarde-Musikern dieses Landes. Kaum je zuvor hat hier eine Musikpremiere so starke Publikumsresonanz ausgelöst, so viel musikszenischen Zündstoff enthalten und neue Dimensionen eröffnet. Hier wurde auch deutlich, daß sich ein strenger formaler Aufbau mit konsequent durchkomponierten Sätzen und Free Jazz-Aktionen extremster Prägung nicht gegenseitig ausschließen, sondern, eng ineinander verzahnt, ganz ungewohnte starke Wirkungen erzielen können. Aber Breuker geht es nicht einfach darum, originelle Neue Musik zu kreieren, er möchte „aus einer anderen Einstellung heraus Musik machen“ unter dem Gesichtspunkt, daß Musik mit der Gesellschaft zu tun hat und sich nicht unabhängig von ihr vollziehen kann. Deshalb setzt er neben seiner Kompositionstechnik, die stellenweise eine starke Affinität zu Weill oder Eisler spürbar werden läßt, und Free Jazz als gleichwertige dritte Komponente musiktheatralische Szenen ein, nicht nur um das Publikum unmittelbarer anzusprechen, sondern um ihm gleichzeitig einen Spiegel vorhalten zu können mit dem Ziel, kritische Reflexionen zu provozieren. In Zürich gelang ihm das noch besser, als zum Beispiel bei den letzten Donaueschinger Musiktagen. Choral, Marsch, Volksmusik, seriell Anmutendes, Improvisation, Free Jazz-Ausbrüche und komponierte Komplexe wechseln ab oder werden zusammen mit clowneskem Ulk, Satire oder beißender Ironie verknüpft und in Szene gesetzt. Das musikantische Temperament niederländischer Tradition ging hier zusammen mit der Explosivität des Free Jazz und den Mitteln des Musiktheaters eine Verbindung ein, für deren Intensität und Direktheit es auf der heutigen E- und U-Musikszene keine Parallele gibt.

Verblüffend auch, über welch großes Repertoire dieser Klangkörper verfügt, denn im Wiederholungskonzert am Abend wurde ein völlig anderes Programm gespielt, wobei die musikszenischen Aktionen allerdings weniger wirkungsvoll angelegt waren, als am Nachmittag.

Breuker übt mit seiner „totalen Musik“ eine kulturkritische Funktion aus, deren Treffsicherheit gerade im Rahmen dieses Nostalgie-Festivals besonders gut zur Geltung kam. Eigentlich brauchen wir in unserem Kulturbetrieb noch viel mehr Breukers (besonders in Zürich). Johannes Anders

2. Jazz-Festival Willisau

„Jazz in Willisau“, der Begriff bedeutet nicht nur ein musikalisch stets anspruchsvolles Programm mit nicht ausschliesslich berühmten, aber immer kompetenten und führenden Musikern der internationalen New-Jazz-Szene, er beinhaltet daneben vor allem auch die hier anzutreffende typische Atmosphäre: entspannt, freundlich, gelöst und tolerant, wie sie anscheinend nur in diesem verträumt wirkenden „Grafenstädtchen“ im Luzerner Hinterland entstehen kann. Tolerant deshalb, weil man als Jazzkonzert- oder Festivalbesucher nie das Gefühl bekommt, hier ein ungebetener Gast, ein Außenseiter zu sein. Die gleichen Leute, Einheimische, die tagsüber zur Arbeit gehen, den Wochenmarkt besuchen, die malerische Straße zwischen den Stadttoren mit ihren hübsch bemalten Fassaden und Riegelhäusern eritlangflanieren oder beim samstäglichen Abendgeläute scharenweise zur katholischen Kirche hinaufsteigen, begegnen einem dann abends vielleicht in einer der zahlreichen gemütlichen Beizen ungezwungen und völlig ohne Mißtrauen, oft zu einem Gespräch bereit oder es sogar beginnend.

Die teilweise abenteuerlich wirkende Aufmachung so mancher jugendlichen Festivalbesucher, die vergammelt aussehenden „Dööschoos“ oder zu Schlafstätten umfunktionierten Lieferwagen, das Festzelt mit seinem lauten Betrieb und der Live-Musik einer Bluesband (mit preiswerter kalter und warmer Küche, präsentiert vom Mohren-Wirt bis morgens um zwei) oder das angeregte Diskutieren, Plattenkramen, Rauchen und Trinken auf dem Vorplatz der großen Festhütte, die wie eine riesige Scheune wirkt, davor die Verkaufsstände mit Plakaten, Karten, Jazz-Zeitschriften, Fotos, Platten und indischen Instrumenten oder der rege Tag- und Nachtbetrieb auf dem unmittelbar neben der Festhalle gelegenen Campingplatz mit Lagerfeuern, Zelten, Wohnwagen. . . , das alles scheint die Willisauer überhaupt nicht zu stören. Im Gegenteil, die durch „Jazz in Willisau“-Initiant Nikiaus Troxler erreichte weltweite Publizität des Namens Willisau (jedenfalls in Jazzkreisen), die sie von Presse, Radio und auch

Fernsehen bestätigt bekommen, scheint ihnen angenehm zu sein. Sympathisch wirkte auch, daß offensichtlich in keinem Restaurant die für Schweizer Verhältnisse sehr günstigen Konsumationspreise erhöht wurden, auch nicht bei hinausgeschobenem Wirtschaftsschluß. Stattdessen fand man in einzelnen Beizen originelle Speisekarten mit Bezeichnungen wie „Toast Louis Armstrong“ oder „Rumpsteak John Tchicai“, „Spaghetti Knox“ oder „Kaffee Jazz“ (eine vorzügliche Mischung aus Pflaumenschnaps, Obsttrester und Kaffee). Alle sechs Konzerte fanden in der Festhütte statt, einem ausschließlich aus Holz gefertigten Bau, der vielleicht deshalb so überraschend gute akustische Verhältnisse aufweist. Die leider immer wieder aufgetretenen klanglichen Mängel, einer der wenigen Punkte, die hier wirklich zu kritisieren sind, waren einzig auf die Lautsprecher- und Verstärkeranlage beziehungsweise deren unsachgemäße Einstellung und Bedienung zurückzuführen. Hier wie auch beim aufgestellten Kleinflügel mit seinem bescheidenen Klangvolumen wurde anscheinend gespart. Warum das Festival trotzdem mit einem unerwartet hohen Defizit abschloß, das ein drittes Jazz-Festival Willisau zumindest in Frage stellt, versucht der diesem Bericht nachfolgende Kommentar zu erläutern.

Wie schon beim letztjährigen ersten Festival und den knapp hundert Konzerten in der zehnjährigen „Jazz in Willisau“-Geschichte wurde auch diesmal wieder ein ungewöhnlich breites Spektrum gegenwartsorientierten Jazzschaffens vorgestellt, wobei aufs neue deutlich wurde, warum Willisau immer wieder als „Mekka des Neuen Jazz“ oder . . . der Jazz Avantgarde“ apostrophiert wird. Schade nur, daß Anthony Braxton mit seinen Begleitern Kenny Wheeler und Derek Bailey nicht wie erwartet in Willisau eintraf. Das Alexander von Schlippenbach Quintett mit Peter Kowald, Paul Lovens, Evan Parker und Albert Mangelsdorff spielte ohne diese Ergänzung allerdings kaum weniger inspiriert und kraftvoll, und auch die größtenteils begeisternden Auftritte der übrigen Gruppen und Musiker und vor allem das dann überraschend angesetzte halbstündige unbegleitete Altsaxophonsolo von Roscoe Mitchell wirkten so eindrücklich und stark, daß Braxtons Wegbleiben mehr als wettgemacht wurde.

Immer wieder wird in Willisau offenbar, wie stark die im Raum herrschende Atmosphäre, ein guter oder schlechter Kontakt zwischen Musi-

kern und Publikum, die Qualität kreativer Entstehungsprozesse, die Kommunikation und die Ergebnisse intuitiven Improvisierens beeinflussen können. Musikern, wie dem zum ersten Mal in der Schweiz auftretenden englischen Pianisten Stan Tracey, dem jungen Schwarzen Joe McPhee oder dem Art-Ensemble-Saxophonisten Roscoe Mitchell mit seinem Solo, gelang es mit ihrer spröden, ganz freien oder stark aggressiven Musik zum Beispiel nicht auf Anhieb, das Publikum bis in die hintersten Reihen anzusprechen oder zu fesseln. Hier machte sich einerseits die gegenüber dem traditionellen Mohren-Saal bedeutend größere Ausdehnung der Festhalle nachteilig bemerkbar und andererseits der Umstand, daß mit steigender Publizität des Namens Willisau auch Publikumsgruppen angelockt werden, die hier vielleicht etwas ganz anderes erwarten.

Der Eröffnungsabend am Donnerstag, der als einziges Konzert des Festivals ganz der Musik einer einzigen Gruppe gewidmet war, brachte mit dem „Art Ensemble Of Chicago“ bereits einen der großen Höhepunkte. Hier mußte nicht erst mühsam Kommunikation aufgebaut werden, durch den Einmarsch der afrikanisch bunt kostümierten und bemalten, exotische Geräusche und Laute erzeugenden Joseph Jarman, Malachi Favors und Don Moye mitten durch das Publikum war von Anfang an Stimmung, Atmosphäre und Spannung da, ähnlich Auftritten des früheren „Living Theatre“. Überhaupt gelang es den fünf schwarzen Musikern (neben den genannten noch Roscoe Mitchell und Lester Bowie) nicht nur durch spontan wirkendes, jedoch auf sorgfältig vorbereitetem Aufbau beruhendes Kollektivspiel, sondern durch den auf afrikanischen Traditionen basierenden Einbezug beschwörender Gestik und Mimik, Rufen und Schreien sowie zusätzlicher theatralischer Elemente sofort Kontakt mit den Hörern und Zuschauern herzustellen, wobei der Einsatz eines riesigen Instrumentariums vor allem perkussiver Klangerzeuger eine maßgebende Rolle spielte.

Ähnliche Resonanz löste die europäische Michel Portal Unit aus, mit vielleicht noch freierem Spontanspiel als beim Art Ensemble, aber dafür kühler, intellektueller, mit klanglich oft raffinierten Klangmustern und vor allem einem umwerfenden Sinn für musikalischen Witz und Humor (Michel Portal, Bandoneon!). Auch hier wird — wie zuvor schon beim Art Ensemble — die musikalische Persiflage zum wichtigen Ausdrucksmittel. Auffallend

das offensichtliche Vergnügen, mit dem hier zusammengespield wird, inspirierende, instrumentale Diskussionen entstehen oder zwei Musiker in Form eines Duett's Zwiesprache halten, bis sich die anderen wieder „einschleichen“ (Michel Portal, Albert Mangelsdorff, Beb Guerin, Leon Francioli, Bernard Lubat und Pierre Favre). Auch die szenische Aktion hatte bei diesem Spektakel natürlich ihren Platz: Eine mit Hingabe und Ausdruck von Portal auf dem Altsaxophon intonierte Schmalzmelodie konnte auch durch eine ganze Reihe auf der Bühne mit Qualm und lautem Getöse explodierender Knallkörper nicht in ihrem Fluß gestört oder unterbrochen werden (womit die Wirklichkeit des heutigen Musikbetriebs nicht treffen-der dargestellt werden konnte!).

Mit dem pausenlosen, fast zweistündigen Auftritt von Sam Rivers (mit seinen neuen Partnern Joe Daley, Tuba und Baritonhorn, und Warren Smith, Schlagzeug und Percussion) hatte man endlich auch hier Gelegenheit, diesen großen Saxophonisten des Neuen Jazz ausführlich kennenzulernen, einen Musiker, der ohne direkten Bezug zu John Coltrane über eine ganz eigene Spielweise von seltener Intensität, aber auch Reife verfügt, — Eine der großen Überraschungen, jedenfalls für diejenigen, die Stan Tracey zum ersten Mal hörten, war der Auftritt dieses englischen Pianisten, dessen eigenwillige Affinität zum Spiel von Thelonious Monk auf dem Gebiet modernen Jazzpianos keine Parallele hat. Sein auf jegliche Lyrismen verzichtendes, hart-perkussives Spiel mit seinen komplexen Tremolo-Figuren, Cluster-Schlägen und Blockakkord-Strukturen strahlt eine eigenartige Spröde und Kälte aus, die dem aufmerksamen Zuhörer den Zugang erst nach einiger Zeit intensiven Zuhörens ermöglicht. Der noch relativ junge Joe McPhee wurde mit seiner Gruppe (mit Marc Levin, Trompete, Flöte und Percussion, und John Snyder, Synthesizer) einerseits für aufmerksame Zuhörer zur Festivalentdeckung und löste andererseits die geteiltesten Meinungen des Festivals aus. Zu allererst einmal gehört eine ganze Portion Mut und musikalische Reife dazu, ohne Baß und Schlagzeug, also ohne jegliche Rhythmusgruppe, zu spielen. Daß es Joe McPhee trotzdem gelang, Spannung und expressive Dichte zu erreichen, das weite Spektrum von beatbetonten Passagen bis zum völlig freien atonalen Spiel überzeugend auszufüllen, spricht für diesen ungewöhnlich begabten Musiker, dessen starke Phan-

tasie und Ausstrahlung auch seine Mitspieler zu besonderen Leistungen antrieb und aus dem ganzen Auftritt einen der ungewöhnlichsten und kreativsten des ganzen Festivals machte.

Daß Irene Schweizers einstündiger Solopiano-Vortrag zum eigentlichen solistischen Höhepunkt wurde, kam eigentlich recht unerwartet, glaubte doch so mancher, durch die vielen Konzerte in der Vergangenheit Irenes Spiel in etwa richtig eingeschätzt zu haben. Eine derartige Überraschung in bezug auf Gestaltung, Ausdruckskraft, Können und auch Technik hatte man aber doch nicht erwartet. Die Publikumsresonanz sprengte dann auch alle Grenzen und führte zum langanhaltendsten Beifall und zu den am meisten erklatschten Zugaben des ganzen Festivals. Tatsächlich kam hier ein musikalisch-gestalterisches Spektrum zum Ausdruck, das sonst bei kaum einem anderen Jazzpianisten anzutreffen ist, vom Blues über swingenden Modern Jazz, Cecil Taylor-Anklängen bis hin zu abstrakten Sound- und Geräuschgemälden, zu E-Musik-Passagen, die in ihrer Klang- und Rhythmusstruktur ähnliche Eindrücke vermitteln wie Klavierkompositionen zum Beispiel von Stockhausen oder Boulez. Nur, während in der zeitgenössischen E-Musik Meisterpianisten wie etwa die Kontarsky-Brüder sich jeden Cluster, Akkordsprung, komplizierte Klangrauschen gemäß der Partitur mühsam erarbeiten müssen, entstehen derartige Wirkungen hier in einem spontanen, kreativen Gestaltungsprozeß, aus der Atmosphäre, Stimmung, Kommunikation und dem Gefühl des unmittelbaren Augenblicks heraus.

Daß Paul Bley als Solopianist und im Trio mit Gary Peacock und Stu Martin eine weitere Sternstunde zeitgemäßen Pianospieles vermittelte, daß Gruppen wie „Isipingo“, eine Mini-Brotherhood mit den Südafrikanern Harry Miller und Louis Moholo (mit Malcolm Griffiths, Mark Charig, Mike Osborne und Keith Tippett), und vor allem John Surmans „The Trio & Albert“ mit einem zum dritten Mal auftretenden Albert Mangelsdorff zu weiteren starken Erlebnissen wurden, kam eigentlich nicht unerwartet. Hervorzuheben, wie gut sich Albert Mangelsdorff in das Klangbild des Trios einfügte, es zu einem echten Quartett erweiterte, in dem er zu Höchstleistungen inspiriert wurde, die man bei den vorangegangenen Auftritten und auch sonst von ihm nicht immer in dieser Intensität zu hören bekam. Nicht umsonst soll die Gruppe jetzt auch „The

Quartet“ heißen, wobei Albert als ständiges Mitglied einbezogen wird.

Die geteiltesten Publikumsreaktionen lösten neben Joe McPhee die Aktionen der deutschen Free-Jazzler um Alexander von Schlippenbach aus. Zu ernsthaft, zu gewalttätig, zu emotional-direkt wurde hier das Spiel von vielen empfunden und allzu oft unadäquat abqualifiziert, wobei „intolerant“ vergessen wurde, daß auch diese Musik eine legitime Ausdrucksvariante heutigen Jazzschaffens darstellt. Daß alle Beteiligten ihr Instrument auch in konventionellen Jazzstilen völlig beherrschen, muß man in diesem Zusammenhang all denen ins Stammbuch schreiben, die bei Verständnis- und Kommunikationsschwierigkeiten immer gleich von Scharlatanerie reden. So mancher mag im übrigen dabei unbewußt bedauern, daß er persönlich nicht in dieser intensiven Art und Weise die Möglichkeit hat, seinen Gefühlen, Empfindungen, Gedanken, Aggressionen Ausdruck zu verleihen.

Völlig daneben ging — auch das ist also in Willisau möglich — das mit viel Erwartungen bedachte „Drum Music Concert“ mit Makaya Ntshoko, Louis Moholo, Pierre Favre (als eine Art „Spiritus Rector“) und einem völlig betrunkenen Stu Martin, der kaum zwei Schläge richtig setzen konnte und die Kommunikation unter den übrigen Schlagzeugern damit empfindlich störte. So konnte kaum ein inspirierendes Kollektivspiel entstehen. Makaya Ntshoko lieferte am Vortag mit seiner großartig agierenden Gruppe „Makaya & The Tsotsis“ zusammen mit dem erstmals in Willisau auftretenden Isla Eckinger am Baß (mit Heinz Sauer und Bob Degen) den im konventionellen Sinne wohl jazzigsten Beitrag des Festivals, der nur noch vom zum krönenden Abschluß gewordenen Auftritt des hervorragend disponierten Charles Mingus Quintetts (mit Danny Mixon, p, Ricky Ford, ts, Jack Walrath, tp, und Dannie Richmond, dr) übertroffen wurde, mit dem Altmeister Mingus am nach wie vor alles dominierenden, kraftvollen Baß. — Jazzfreunde aus nah und fern hoffen nach diesen großartigen Erlebnissen und Auftritten nun, daß es trotz der Defizit-Schwierigkeiten auch im nächsten Jahr wieder ein Jazz Festival Willisau geben möge. Niklaus Troxlers bisher gezeigter Durchhaltewille und sein Jazz-Enthusiasmus lassen jedenfalls eine Fortsetzung durchaus im Bereich des Möglichen erscheinen. Kommerzielle und programmgestalterische Kompromisse wird es dabei aber auf keinen Fall geben.

Johannes Anders

Willisau - ein Kommentar

Obwohl das 2. Jazz Festival Willisau künstlerisch und organisatorisch bestens vorbereitet war und wie schon im letzten Jahr bei Publikum und Medien ein großes Echo auslöste, gibt es auch dieses Jahr wieder ein Defizit, das den Vorjahresbetrag sogar noch bei weitem überschreitet und durch einzelne Unterstützungszusagen und eine Defizitgarantie der Stadt Willisau nur knapp zur Hälfte gedeckt ist. Die Durchführung eines dritten Festivals ist dadurch zumindest in Frage gestellt und zwingt zu Überlegungen, was dieser Situation zugrunde liegen könnte.

„Der Jazz als wohl bedeutendstes Musikereignis unseres Jahrhunderts“ (Gruntz) ist nur in seinen traditionsgebundenen, konventionellen Spielarten eine Musik, die breite Publikumschichten anzusprechen vermag, ein Umstand, der in der sogenannten E-Musik seine genaue Parallele hat. Je mehr sich die jeweiligen Stilformen der Gegenwart nähern, um so größer werden die Anforderungen an den einzelnen Hörer, was die Publikumszahlen umgekehrt proportional dazu sinken läßt, denn er muß aus der Rolle des bequemen, passiven Konsumentens heraus und selbst etwas dazu tun, um zu neuen, noch nicht etablierten Ausdrucksformen Zugang zu finden, eine Auseinandersetzung zu beginnen. Daß die soziokulturelle und bildungspolitische Gesamtsituation derartiges Tun eher hemmt als fördert, ist eine Tatsache, deren Ursachen vielfältig sind. Sie beginnen bei der oft einseitig auf das Traditionelle ausgerichteten Kunst- und Musikerziehung und reichen bis zur heute üblichen Kulturpolitik, wo mit Millionen von Franken vorwiegend Kunstformen subventioniert werden, die schon längst etabliert sind und eine derartig massive Unterstützung eigentlich gar nicht mehr nötig haben.

Privaten Organisationen und der Initiative einzelner „Angefressener“ bleibt es also überlassen, aus diesen konventionellen Kulturlandschaften auszubrechen und durch die Förderung und Präsentation zeitgenössischen Kunstschaffens die nötigen Alternativen anzubieten. Dazu ist allerhand Idealismus, Mut und Durchhaltewillen nötig, denn die zur Verfügung stehenden Finanzmittel sind meist sehr beschränkt und Subventionen, wenn überhaupt, sehr gering, mehr Alibi-

funktion für den Geldgeber als wirkliche Hilfe für die Sache.

Einer dieser „Angefressenen“ ist der Grafiker und Jazzfan Niklaus Troxler, der seit zehn Jahren unbeirrt durch Rückschläge mit bewundernswerter Zähigkeit im Luzerner Hinterlandstädtchen Willisau Konzerte organisiert, in denen ausschließlich und kompromißlos Neuer Jazz vorgestellt wird. Durch konsequente Programmgestaltung und Verzicht auf jegliche kommerzielle Manipulationen erlangte er beim stetig wachsenden Publikum Sympathie und Anerkennung und bei den Medien publizistische Schützenhilfe. Daß Troxler aufgrund des ungewöhnlichen Erfolges seines ersten Jazzfestivals für dieses Jahr mit einer Steigerung der Zuhörerzahlen rechnete und sein Budget entsprechend vergrößerte, ist verständlich und entspricht seinem Optimismus. Daß wider Erwarten die durchschnittliche Besucherzahl pro Konzert nicht größer war als im letzten Jahr, zeigt, daß der situationsbedingte Interessentenkreis für derartige Veranstaltungen eine bestimmte Größe darstellt, die anscheinend beim ersten Festival im letzten Jahr voll ausgeschöpft wurde und sich auch mit einer noch so gelungenen Programmgestaltung nicht beliebig ausweiten läßt.

Natürlich spielt auch die Höhe der Eintrittspreise (pro Konzert sfr 20,— bis 24,—, alle 6 Konzerte sfr 108,—) für das fast ausschließlich jugendliche Publikum eine gravierende Rolle, ein Publikum, das hier immer wieder erfreulich aufgeschlossen an das Entdecken musikalischen Neulands herangeht, aber im Gegensatz zur bedeutend anspruchsloseren Kost konsumierenden Masse der übrigen jugendlichen Hörer bei weitem nicht so zahlungskräftig ist. So kam es verständlicherweise immer wieder zu vehementer Kritik und Protesten gegen die „unsozialen Eintrittspreise“, was bei Kasse und Einlaß so manches Mal zu dramatischen Szenen führte. Der berechtigte Zorn, den die ebenfalls jugendlichen Helfer und Vertreter der Organisatoren über sich ergehen lassen mußten, trifft hier allerdings für einmal die falsche Adresse, denn es ist trotz der niedrigeren Gagen, die Jazzmusiker im Gegensatz zu ihren Rock- und Popkollegen verdienen, einfach nicht möglich, ein derartig hochstehendes und konzentriertes Programm ohne Subventionen und trotzdem mit sozialen, also niedrigen Eintrittspreisen, zu realisieren, womit wir wieder bei der soziokulturellen Gesamtsituation angelangt wären. Ein „Oirculus Vitosus“ also?

Johannes Anders

Herbie Hancock in Offenbach

Ein Jazz-Konzert war das wohl nicht. Eine pure Rock 'n' Roll-Fete ebenso wenig. Auch konnte man Miles Davis als Paten für ein Jazz-Rock-Konzert nicht mehr haftbar machen. Herbie Hancock betet und meditiert und murmelt eine Stunde lang vor dem Konzert im Kämmerchen zusammen mit Bennie Maupin, der Tenor-, Sopran-saxophon und Baßklarinette spielt, auf buddhistisch die Inspiration herbei. Vielleicht ist er irgendwo mit dem All und dem Nirwana einig (und mit dem Diesseits handelseinig), auf die Musik wirkt sich das nicht aus. Wer sich puristisch an den Herbie Hancock der sechziger Jahre erinnert, an den konstruktivistischen und doch schon soul-orientierten Jazz-Pianisten der Cool-Ära, der wird bei diesem Konzert und dem jetzigen musikalischen Stand Hancocks — auch auf seinen Platten seit 1973 (Sextant, Headhunters, Thrust) — in der Erwartung fehl gehen, das Erinnernte könnte das Gegenwärtige „besiegen“.

Bei fast allen Heroen des Modern Jazz war Herbie Hancock ein gefragter Pianist: bei Donald Byrd, Hank Mobley, Sonny pollins, Stan Getz, Paul Chambers, Billy Higgins, Freddie Hubbard und vor allem bei Miles Davis. Auf mehr als 100 LPs ist die Geschichte des Jazz-Pianisten Hancock dokumentiert. Von seinen damals dichten Improvisationen und der farbigen Block-Akkordik am Piano schimmert in diesem Konzert nur noch selten etwas durch — und wenn, dann wirkt das wie ein Diktat des schlechten Jazzer-Gewissens, das sich bei der Darbietung hochkarätiger schwarzer Funk- und Tanzmusik noch allemal legitimieren muß. Aber auch das geht sehr bald in der Keyboard-Elektronik unter, die Hancock allerdings vom E-Piano über die Orgel bis zum Synthesizer so ordentlich beherrscht wie all jene Pianisten, die seit dem Electric Jazz-Entwurf im Zusammenhang mit der Jahrzehntplatte „Bitches Brew“ von Miles Davis diesen Weg der experimentierenden Jazz-Rock-Pianistik gegangen sind: Chick Corea, Joe Zawinul, Les McCann, um nur einige zu nennen. Da ein wesentlicher Teil dieser Musik Soul-Charakteristika hat, die wiederum mit Rhythm & Blues und Rock 'n' Roll fusionieren, hat sie als Ambiente Bars, Kneipen, Konsum-Zentren jeder Art, öffnet sie sich mehr als andere mit Jazz zusammenhän-

gende Musik kommerzieller Verfügungsgewalt. Und bei widerstandsloseren Geistern endet die schöpferische Jazz-Phantasie von ehemals in der musikalischen Möblierung von schwarzen und weißen Diskotheken. Einen absoluten Endpunkt solcher kalkulierter Klischee-Musik und ihrer „gesellschaftlichen“ Bedeutung kann man derzeit in der Frankfurter Diskothek „Why not“ registrieren. Von dort zu Hancock ist es nur eine Frage, ob man es mehr mit Schnaps und apathischem Tanz hält oder mit Buddha und sanft sich wiederholenden Soul-Klischees im Zustand des vollendeten Jazz-Exorzismus.

Als Jazz- und Blues-Pianist ist Hancock in den sechziger Jahren stehen geblieben. Er hat seither nichts weiter entwickelt und übernimmt diese Patterns in sein jetzt völlig umorganisiertes Gruppenkonzept. Nur selten entsteht der Schein einer spontanen Improvisation, zum Beispiel bei dem ersten Stück „Hang up your hangups“ (auch auf „Man-child“ von 1975, wo alles nicht viel anders klingt) oder in „Spider“ (auf „Secrets“ von 1976). Einzig Bennie Maupin versucht noch auf dem Tenor- und Sopransaxophon Jazz-Inspiration in das Geschehen zu bringen, aber je weiter er sich vorwagt, desto schwerer ist der Kontrast zwischen Jazz-Originalität und der Hancock-Klischee-Maschinerie zu verkraften. Das eine kommt nicht zum Zuge, das andere wird entlarvt. Der Blues-Gitarrist Wah Wah Watson, der Bassist Paul Jackson und der Schlagzeuger James Levi sind da allesamt ehrlicher und bleiben bei ihrem Leisten, der Rock- und Soul-Intensität. Solche Musik kann sich eigentlich nur noch Miles Davis leisten, weil bei ihm ein schwarzes Selbstbewußtsein vorhanden ist, das Herbie Hancock längst stromlinienförmig durch Echoplex und Synthesizerfiltert.

Gerade die gezielte Abwesenheit von Jazz aber erzeugt einen anderen Reiz, der weniger mit der Musik als vielmehr mit der Konzertkommunikation zu tun hat: die 5 Musiker der Herbie Hancock Group sind alles Schwarze. Eine Gruppe von Schwarzen unter den Besuchern hat mit fast hermetischer Intensität am direktesten auf diese Soul-Motorik reagiert. Anfeuerungen, Zwischenrufe waren das Normale. Hancock reagiert musikalisch. Tanzmusik, Diskothek, das ist nichts Abschätzbares für die „People“ (so auch das 4. Stück Hancocks „People music“); die Schwarzen haben eine ganz andere körperliche Identität, und der Körper ist ein fortgesetzter Resonanzboden und ein musikalisch-rhythmischer Er-

kenntnisorgan. Die abendländische intellektuelle Abstraktion ist eine völlig andere Dimension. Sie scheitert an Hancock — und Hancock an ihr. Ohnehin sind bei ihm der pure Jazz und die reine Kunst nicht mehr zu finden.

Wilhelm E. Liefland

Tage freier Musik

Vom 19.—22. August 1976 fanden auf Schloß Moosham im Land Salzburg die ersten „Tage freier Musik“ statt. Zweck dieser Veranstaltung war eine mehrtägige Zusammenkunft von Künstlern, mit dem Ziel einer möglichst reinen Darstellung der Idee freier Musik, das heißt, kein Festival mit Stars, wie sie in unzähligen Orten durchgeführt werden.

Vorgeschichte

Aus Unbehagen am festgefahrenen Konzertbetrieb suchte der Pianist Friedrich Gulda zusammen mit Gleichgesinnten nach neuen Wegen schöpferischen Musizierens. Als Resultat dieser Bemühungen entstand das erste Internationale-Musikforum Ossiach unter dem Motto „Improvisation in der Musik — gestern, heute, morgen“. Höhepunkt war sicherlich die 3. Veranstaltung unter dem Motto „Weltsprache Musik“, wo 2000 Leute glückliche Tage bei Klassik, Jazz, Pop, arabischer und indischer Musik erlebten. Es ist klar, daß ein derartiges Alternativforum verschiedener Musikarten, welches die Aktivierung aller Teilnehmer versucht, viele begeisterte Jugendliche anzieht, welche in Kleidung und Auftreten nicht den Konventionen bürgerlicher Vorstellungen entsprechen. Resultat: Das Musikforum wurde aus Ossiach hinausgeworfen, womit dieser idyllische Ort wieder fest in den Händen ruhebedürftiger deutscher Urlauber liegt.

Im benachbarten Viktring wurden trotz dieser schlechten Voraussetzung in den Jahren 1972 und 1973 nochmals zwei Veranstaltungen durchgeführt, welche unter Berücksichtigung des obengenannten sowie der organisatorischen Mängel durchaus befriedigend verliefen. Nach dem Rückzug der bisherigen Organisatoren versuchten Journalisten und Nichtmusiker in Breitenbrunn am Neusiedler See ein neues Forum zu veranstalten. Musikalisch ereignete sich dabei kaum Erwähnenswertes — dafür diskutierten verschiedene Wissenschaftler während einiger Tage

aneinander vorbei, so daß nach zweimaliger Durchführung dieses Experiment glücklicherweise sang- und klanglos einging.

Gleichzeitig begann -Friedrich Gulda mit einigen musikalisch gleichgesinnten Freunden an verschiedenen Orten während der Sommermonate im Salzburger Land zu musizieren. Erfreulicherweise sah Friedrich Gulda das Interesse vieler Musikfreunde nach derartigen Veranstaltungen im Sinn und Geist von Ossiach und gestaltete deshalb für 1976 auf Schloß Moosham ein viertägiges Zusammentreffen von Musikern, um in möglichst reiner Darstellung „Tage freier Musik“ zu erleben.

Kühle Witterung — heiße Musik

Die Zielsetzung der diesjährigen Musiktage war das Einzel- und Zusammenspiel von wenigen, während der gesamten Veranstaltung anwesenden Musikern oder Gruppen und nicht wie allgemein üblich die Präsentation von einzelnen Starmusikern. Neben dem Gestalter Friedrich Gulda mit seiner Partnerin Ursula Anders wirkten „The Trio“ mit John Surman, Barre Phillips, Stu Martin und Albert Mangelsdorff sowie Cecil Taylor mit. Diesen Musikern ist es zu verdanken, daß auf Schloß Moosham in romantischer Umgebung wieder einmal ein echtes kleines Musikforum ohne die überflüssigen Diskussionen und dem üblichen Geschwätz stattfand.

Leider hatte der Wettergott keine Einsicht mit den aus nah und fern hergereisten Teilnehmern. Während vier Tagen saßen jeweils nachmittags und abends die Teilnehmer und Musiker in Pullover, Decken und Schlafsäcke gehüllt im Schloßhof, unterbrochen

von unvermeidbaren Aufwärmesitzungen in der benachbarten Schloßschenke. Daß trotz dieser eisigen Kälte während den Darbietungen oft eine großartige Stimmung herrschte, spricht für die Qualität und Musizierfreude der Künstler.

Nach einem zwanglosen „Einspielen“ am ersten Nachmittag trat am Abend „The Trio“ zusammen mit Albert Mangelsdorff auf. Gemäß dem Motto der Musiktage beeindruckte vor allem der Ideenreichtum der beiden Bläser Albert Mangelsdorff und John Surman, die von Schlagzeug und Baß ausgezeichnet begleitet wurden.

Die Akzente des zweiten Tages setzte am Nachmittag Cecil Taylor, als er erstmals mit „The Trio“ zusammen spielte, wobei seine Spontaneität im Gegensatz zum rhythmisch stabilen Spiel der Gruppe vorerst keine Kollektivimprovisationen aufkommen ließ. Das eingespielte Ensemble hatte verständlicherweise etwas Mühe mit dem Spiel Taylors, so daß die Musik irgendwie gehemmt, vorsichtig und emotionslos wirkte.

Die Abendveranstaltung wurde vom Pianisten Friedrich Gulda und seiner Partnerin Ursula Anders bestritten. Nach seiner mehrjährigen Zusammenarbeit als gleichwertiges Mitglied der Gruppe Anima erwartete man eigentlich — besonders nach den Kostproben Cecil Taylors — eine freie, ungebundene, keinem System verpflichtete Musik. Da die entscheidenden Impulse in diesem Duo im Gegensatz zu Anima von Friedrich Gulda kommen, entsteht eine allerdings hervorragend gespielte, bunte Mischung von Eigenkompositionen, Klassik und Jazz. Der Eindruck wäre bedeutend nachhalti-

ger gewesen, wenn die Begleiterin lediglich die freien Passagen mit Ideen bereichert hätte, da die rhythmischen Akzente vielfach unüberhörbar danebgingen.

Der Höhepunkt — Cecil Taylor

Nach dem vielversprechenden, ungezwungenen Zusammenspiel von Cecil Taylor mit „The Trio“ am vorangegangenen Nachmittag waren selbstverständlich die Erwartungen der meist jugendlichen Zuhörer sehr hoch. Da sicherlich nur wenige der Anwesenden bisher einen Soloauftritt von Cecil Taylor, einem der wichtigsten Wegbereiter der Jazz-Avantgarde, miterlebt haben, war neben der Spannung auch die Gewähr von vorurteilslosen und aufmerksamen Zuhörern vorhanden.

Durch den direkten Kontakt mit dem aufnahmebereiten Publikum angeregt, faszinierte den Künstler von Beginn an mit spontaner Spielfreude und hoher musikalischer Intensität. Die Auflösung der starren in eine variable Rhythmik, verbunden mit freier Tonalität, erfordert absolute Beherrschung des Instrumentes, große Konzentration und eine enorme physische Kraft, um einen mehrstündigen Soloauftritt bestreiten zu können. Cecil Taylor besitzt alle notwendigen Grundlagen — glänzende Technik sowie kraftvolle, percussive Spielart — in reichem Maße. Diese Raffinessen ermöglichen feine Differenzierungen in der unheimlichen Dichte seiner Musik. Trotz bitterer Kälte im Schloßhof waren die Zuhörer von den spannenden, ideen- und kontrastreichen Darbietungen Cecil Taylors begeistert.

Abschluß und Zukunft

Einige Raritäten brachte der Nachmittag des letzten Tages, spielten doch sämtliche anwesenden Musiker unbegleitete Solos und in verschiedenen Duoformationen. Als herausragende Ereignisse müssen das virtuose Posaunensolo von Albert Mangelsdorff und das interessante, spannungsgeladene Klavierduo von Cecil Taylor und Friedrich Gulda erwähnt werden. Den nachhaltigsten Eindruck hinterließ jedoch das nuancenreiche, lyrische Duo des Bassisten Barre Phillips mit dem Pianisten Cecil Taylor.

Am Schlußabend traten alle anwesenden Musiker gemeinsam auf. In Anlehnung an die Darbietungen der vorangegangenen Tage entwickelten sich vorerst freie Kollektivimprovisationen ohne bestimmte Gliederung im Ablauf. Der angeregten Stimmung im Schloßhof konnten mit fortschreitender Spieldauer Friedrich Gulda und vor allem „The Trio“ nicht widerstehen und begannen spontan zu swingen. Höhepunkte waren dabei die musikalischen und spielfreudigen Soli des entfesselten Saxophonisten John Surman.

Die von Friedrich Gulda gestalteten „Tage freier Musik“ auf Schloß Moosham können als geglückt betrachtet werden. Es war ein friedliches kleines Festival in heiterer, gelöster Atmosphäre, ohne großen Organisationsaufwand und deshalb wohl auch ohne die gewohnten Streitereien und unerfreulichen Diskussionen. Es wäre sehr zu wünschen, daß im nächsten Jahr wieder etwas Ähnliches zustande käme.

Hanspeter Friedli

BARRE PHILLIPS

URSULA ANDERS

FRIEDRICH GULDA

Foto: Robert Urmann





Foto: Hans Kumpf

11. Hammerveld Jazz-Festival

Anfang August fand das 11. Internationale Hammerveld-Jazz-Festival im holländischen Roermond, keine zwanzig Kilometer von der deutschen Grenze entfernt, statt. Ort der musikalischen Handlungen war wieder der kleine Park des reizvoll gelegenen und angelegten Wasserschloßchens Hattem. Wie zu erfahren war, hatten die Organisatoren in der Vergangenheit nicht immer eine glückliche Hand bei der Programmgestaltung, und heuer wurde mitunter Musik präsentiert, die nicht unbedingt festivalwürdig war. 1975 hat sich das in Holland größte Jazz-Festival finanziell übernommen, deshalb wollte man in diesem Jahr auf Sparflamme kochen und auf Nummer Sicher — sprich: konventioneller Jazz — gehen. Die Folge war nunmehr, daß es beträchtliche Schwankungen in der musikalischen Qualität gab und an den drei Festival-Tagen jeweils nicht mehr als

(schätzungsweise) zweitausend Besucher erschienen.

Der erste Abend war hauptsächlich für die einheimische Bevölkerung gedacht, die aber dann doch nicht in Massen zum Kasteel Hattem strömte. Ursprünglich sollten zehn Oldtime-Bands aus fünf Nationen nicht nur auf-, sondern auch gegeneinander antreten. Allerdings drohten die deutschen Bands mit einem Boykott, wenn ein Jazz-Wettbewerb abgehalten werden sollte. Um die Veranstaltung zu retten, durften daher die Formationen alle außer Konkurrenz aufspielen. Das Ensemble-Spiel der Gruppen war meist verhältnismäßig gut, während es ganz deutlich an solistischen und kreativen Leistungen mangelte. Das Ensemble Why Not Swing? aus Viersen wollte mehr zeigen, als es offensichtlich konnte; das Satzspiel war einigermaßen holprig und nicht ausbalanciert. Die Old Market Stompers (Mönchengladbach) brachten gut konfektionierten, heißen Dixieland, wobei das Zusammenspiel routiniert und die Soli einstudiert wirkten. Seventy-Five-Seven (Niederlande) intonierte gar „The Preacher“ in Dixieland-Manier, spielte ebenfalls relativ

routiniert, rückte aber mehr die Solo-improvisation in den Vordergrund. Mit Leuchtreklame und im blau-schwarzen Einheitskostüm traten die holländischen Savoy Jazzmen an. Ihre mit A-cappella-Chören angereicherte Musik geriet dagegen weniger ein- und erleuchtend und ziemlich farblos. Humor (inklusive Percussions-Solo auf einer Bierflasche) bewiesen die New Orleans Wild Cats aus Eindhoven. Nach einer sich anschließenden Jam Session gingen die Zuhörer um zwei Uhr „Ice-Cream“-geschädigt nach Hause — oder auf die zu einem provisorischen Zeltplatz umfunktionierte Kuhweide.

Am nächsten Festivaltag stellte sich das mit sechs Saxophonen bestückte Boy Edgar's Sax Septett vor, dessen Arrangements zu dürrig und dessen Spiel zu amateurhaft waren. Das bulgarische Simeon Shterev Quartett agierte nicht so überragend und einmalig wie vor zehn Jahren Focus 65. Erfreulich war das virtuose Spiel des Flötisten Shterev mit den vielen mittels Ansatz und Fingertechnik erzeugten angeschliffenen Tönen. Lee Konitz sorgte mit seinem Quartett für einen ersten Höhepunkt des Hammer-

veld-Festivals: wie gewohnt, brachte er professionell sowie musikalisch ausgefeilt seinen gepflegten und sauber polierten Cool-Jazz, wobei ihm mit dem Pianisten Martial Solal ein kongenialer Partner zur Seite stand. Art Blakey's Jazz Messengers führten den Abend zum krönenden Abschluß. Intensitätsvolle Solo-Einlagen auf dem Instrument und mit der Stimme gab der junge Tenorsaxophonist Dave Schnitter wahrhaftig zum besten, während sich Pianist Mickey Tucker lediglich in einem Feature-Stück in Keith-Jarrett-Sentimentalitäten verlor. Und die alten Reißer finden immer noch ihr begeistertes Publikum: der „Blues March“, „Moanin“ (hier faszinierte Trompeter Bill Hardman mit einer perfekten Dreifachzungen-Ansatztechnik) und „Night In Tunesia“. Die Big Band-Musik der zwanziger Jahre ist augenblicklich durch das Pasadena Roof Orchestra bekannt und vielgespielt, doch das Blue Rose-land Orchestra aus Göttingen konnte zu Beginn des Abschlußkonzertes am Sonntag, dem 8. August 1976, angenehm auffallen — es produzierte mit viel Witz interessante und subtile Klangfarben.

Als erste Formation des Festivals stieß Ali Haurands und Wilton Gaynairs Gruppe Sense in den Bereich des Free Jazz vor. Für den erkrankten Bobby Jones sprang kurzfristig Manfred Schoof ein, und der blieb natürlich nicht im tonal-modalen Metier stecken. Eigenständige- Profil ließen das Jack van Poll Trio und die afrikanische Sängerin Madeline Bell in ihrem aus Jazz-Standards bestehenden Festivalbeitrag vermissen. Kurzfristig wurde Sam Rivers (Saxophone, Flöte und Piano) mit seinem hierzulande noch unbekannten Trio nach Roermond verpflichtet — zweifellos ein Gewinn für das Festival, das sonst fast ganz im Traditionellen verharret hätte. Als eine Neuentdeckung kann Joe Dailey auf Tuba und Tenorhorn gewertet werden, welcher mit Rivers in Duos exzellent korrespondierte. Zusammen mit dem vitalen Perkussionisten Syd Smart schufen sie auch noch Vokal-Improvisationen mit Bezügen zum afrikanischen Erbe als auch zur Neuen Musik. Vor Langatmigkeit und Wiederholungen war leider das Spiel des Trios nicht gefeiert. Über die zwei nachfolgenden Gruppen wurde bereits bzw. wird noch in dieser Zeitschrift verschiedentlich berichtet, so erübrigt sich eine differenzierte Kommentierung. Das Louis Hayes-Junior Cook Quintett mit dem Trompeter Woody Shaw spielte wiederum makellosen Hard Bop; in der gleichen Stilform betätigte sich das George Cole-

man Octet, gefiel jedoch besser, da die präzise ausgeführten Saxophonsätze ausgeklügelt arrangiert waren. Als Solist fungierte fast ausschließlich der Bandleader, die anderen drei Saxophonisten blieben im Hintergrund.

Dem Hammerveld-Jazz-Festival darf man für die Zukunft wünschen, daß wieder der avantgardistische Jazz stärker berücksichtigt wird. Der neue Jazz hat in diesen Breiten durchaus schon sein Publikum, was ja Moers genügend bewiesen hat. Und die gelockerte Atmosphäre rund um das Kasteel Hattem tut der Musik, den Musikern und den Zuhörern gleichermaßen gut.

Hans Kumpf

Riviera 76 - Jazz-Rock auf der Autorennbahn

„Die internationale Rock-, Pop- und Jazz-Szene feierte am Wochenende in der südfranzösischen Stadt Le Castellet lautstark, aber mit beträchtlichem Niveau ihr Sommerfest. Beim Festival „Riviera 76“ wetteiferten 35 Gruppen aus 10 Ländern um die Gunst des Publikums. Mehr als 100000 Zuschauer aus Frankreich, Belgien, den Niederlanden, der Schweiz und Deutschland erlebten eine Art „Woodstock“ in Europa, das jedoch wesentlich friedlicher ablief, als die blutige Veranstaltung 1969 in den USA. Einige der berühmtesten Stars der Rock-Branche wie Roberta Flack, Joe Cocker, Jean-Luc Ponty und John McLaughlin versetzten die Jugendlichen in stundenlangen Konzerten in Ekstase.“

So zu lesen im Badischen Tagblatt am Montag, dem 26. Juli 1976, einen Tag nach dem Festival-Wochenende. So weit, so gut, nur daß diese dpa-Meldung mit zahlreichen Enten gespickt ist. Angefangen mit dem Lapsus, daß nicht Woodstock, sondern Altamount das blutig-berühmte Festival gewesen war, traten weder Roberta Flack noch Jean-Luc Ponty auf und konnten somit nicht die Jugendlichen in Ekstase, die — wenn schon — eher als gedämpft zu bezeichnen waren, versetzen. An 100000 Zuschauer mag ich auch nicht so recht glauben, ich würde von etwa höchstens der Hälfte sprechen, wobei Schätzungen allerdings immer einer großen Fehlerquote unterworfen sind. In Frage stellen sollte man die Berichterstattung aber, wenn in der Morgenzeitung um halb sechs eine

Generaleinschätzung zu lesen ist über ein Festival, das erst um halb neun am gleichen Tage ausklang. Schließlich gastierten nicht 35 Gruppen, sondern derer 26.

Und das war für zwei Tage immer noch zu viel. Ich habe beide Nächte nicht ganz durchgehalten, aber da war ich wohl nicht der einzige. Denn die Zuschauerresonanz war beim Morgenrauen doch recht dünn. Als Ermüdungsfaktor kam hinzu, daß drittklassige, den Versprechungen nicht adäquate Rock- und Soulgruppen aus Nordamerika beide Tage einen großen Teil der ersten Programmhälfte bestritten — u. a. wurde mit o. a. Namen gelockt. Diese vielerorts geübte Praxis ist dem Festivalleben nicht gerade förderlich! Außerdem wurden zumindest am Sonnabend nicht — und am Sonntag wurde das Programm laufend geändert — die nachfolgenden Gruppen angekündigt, so daß man sich nicht entfernen konnte, sondern der Dinge, die da passieren sollten, harren mußte. Insgesamt hätte es vollkommen ausgereicht, wenn nur die Gruppen, die angekündigt und gekommen waren, gespielt hätten, aber so geriet „Riviera 76“ zu einem Marathon, das seine Opfer forderte; so habe ich u. a. Betty Davis und Pat Martino regelrecht verpennt.

Abgesehen von den genannten Widrigkeiten muß man den Organisatoren ein großes Lob aussprechen, nicht umsonst hat einer von ihnen seine Erfahrungen aus der Leadertätigkeit in Woodstock mitgebracht. Auch die Bühne mit den riesigen Schallwänden, die für eine ungewöhnlich gute Akustik sorgten, was man normalerweise nicht bei derartigen Festivitäten erwarten kann, erinnerte an das schon legendäre Festival — wer den Woodstock-Film gesehen hat, kann sich ein Bild machen. Das 350 ha große Gelände, das eigentlich für Autorennen hergerichtet ist, liegt zwischen Marseille und Toulon auf einer Hochfläche und dennoch geschützt: kein Mistral, der uns auf der Rhone-Autobahn arg beutelte, fegte irgendwelche Zelte fort. Zwei Seen luden zum Bade, Camping war fast überall auf dem Areal möglich, das bei dieser Größe — ein weiteres Plus — keine Gelegenheit zum sich gegenseitig-Totretreten bot; ja, man konnte sogar mit dem Auto hinter die Zuschauer fahren und so die Musik miterleben.

Brian Jackson and the Midnight Band feat. Gil Scott-Heron traten am späten Sonnabendnachmittag auf. Es war die erste „versprochene“ Gruppe. Heron sang schwarze Protestsongs, einer da-

von war — aus aktuellem Anlaß — dem Kampf der Schwarzen um Befreiung und Gleichberechtigung in Südafrika gewidmet: „Johannesburg“. Max Roachs Forderung nach „Freedom Now!“ 1960 im Land der Apartheid hat sich noch nicht erfüllt..

Ein weiteres musikalisches Sprachrohr der unterdrückten Schwarzen zeigt sich im Reggae. Wohl der prominenteste Vertreter dieses Genres, Jimmy Cliff, erschien mit größerer Besetzung. Ohne lange Vorreden kam er auf den Antagonismus zwischen arm und reich, auf den Gegensatz zwischen weiß und schwarz zu sprechen und prangerte die gegenwärtigen Eigentumsverhältnisse und Rassendiskriminierung an. Musikalisch wurde der Aussage Form gegeben durch ein perfektes Arrangement der Band und einer guten, deutlichen Show.

Solider Jazz-Rock wurde von den Crusaders, früher Jazz Crusaders, und der exponiertesten bundesdeutschen Formation auf diesem Sektor, Passport, verabreicht. Nachdem der Sonnabend schon zu versanden drohte, taten die Crusaders das einzig Richtige und spielten von vornherein gleich auf Volldampf. Augenfälligste Person der Crusaders war der Schlagzeuger Stix Hooper, der einen stark körperbetonten Stil pflegt und sich in seine Instrumente richtig „reinlegt“. Ihr zupackendes Spiel zeigte seine Wirkung auf die Zuhörer; erstmals gaben sie Zwischenapplaus und forderten beharrlich eine Zugabe.

Klaus Doldingers Passport war anfänglich als Schlußgruppe des Sonnabends vorgesehen, wurde aber auf Grund der fortgeschrittenen Zeit auf Sonntagmittag verschoben und mußte somit als Opener fungieren. Passport machte seine Sache gut und wurde der Rolle des Einheizers voll gerecht. Nun boten beide Gruppen, Passport wie Crusaders, nichts sonderlich Neues und nichts sonderlich Aufregendes, aber sie verschafften gute Laune und konnten das Auditorium auf Höhepunkte, die noch kommen sollten, einstimmen.

Zu diesen gehörten sicherlich nicht die Darbietungen der Joe Beck Group und von Dusty. Dusty, ohne den eingeplanten Nana, versuchte sich an brasilianischen Sachen ohne brasilianisches Feeling. Joe Beck zeigte zuerst Schwierigkeiten mit der Elektronik und spielte alles andere außer Jazz oder Rock. Er hatte einen zermürend popigen Ton auf den Saiten, dem entsprachen die langweiligen, banalen, 1000mal gehörten Phrasen in seinem Gitarrenspiel, und die Sängerin, die er

gegen Ende seines Auftritts präsentierte, entpuppte sich als eine mittlere Nervensäge — der Leser möge mir verzeihen, wenn ich ihren Namen vergessen habe.

Zwei Außenseiter in diesem jazzrock-orientierten Programm waren gewiß Dave Liebman und Richard Beirach. Aber ihre sensiblen, introvertierten Duos kamen wider mein Erwarten beim Publikum gut an. Auch Aírto Moreira, der in seiner knapp halbstündigen Ein-Mann-Show vor allem durch sein faszinierendes Berimbaospiel bestach, mußte noch ein paar Minuten dranhängen.

Daß die Veranstalter von „Riviera 76“ Mut in der musikalischen Zusammensetzung des Festivals hatten, offenbarte sich darin, daß sie zwei Big Bands verpflichtet hatten, die bis heute in Europa noch so gut wie unbekannt sind. In New York ist in letzter Zeit die sogenannte Salsa-Musik sehr populär geworden, deren Ursprung auf den Karibischen Inseln, in erster Linie auf Puerto Rico und Cuba, zu suchen ist und deren Tradition jetzt von jungen Musikern fortgeführt wird. Salsa — in der Übersetzung Soul — sagt eigentlich schon fast alles, denn mittlerweile gehen in die Musik Einflüsse aus nord-amerikanischem Jazz, afrikanischer Percussion, karibischer Steelbandmusik und lateinamerikanischer Folklore ein. Das Big Band-Spiel ist gekennzeichnet durch stark percussive Bläasersätze, die mit dem Sänger, der über einen Text improvisiert, korrespondieren. Die Rhythmik wird überwiegend von Congas, Bongos und Timbales getragen. Beide Salsaorchester feierten in Castellet Europapremiere. Des Congaspielers Ray Barretts Band kam leider mit dem Sound nicht zu recht und wirkte darob reichlich nervös: kein Wunder, wenn sich die Musiker gegenseitig nicht hören! Um so mehr wurde Eddie Palmieris Salsa Big Band ihrem Ruf als derzeit beste gerecht; sie überzeugte durch gekonnte Arrangements, die Soloimprovisationen zeigten durchweg einen hohen Standard. Eddie Palmieri selbst hat nicht nur ausgezeichnete Leaderqualitäten, sondern erwies sich auch als höchst virtuoser Pianist, der durch extravagante Cluster und eigenwillige Tempoverschiebungen dem Gesamten einen besonderen Stempel aufdrückte. Salsa — dieser Stil wird sicher noch auf uns zukommen.

Jazz-Rock goes heavy — von diesem Trend zeugten zwei Gruppen, die in dieser neuen Besetzung ebenfalls erstmalig in Europa waren. Larry Coryell hat sein Eleventh House, das in Südfrankreich ins vierte Lebensjahr ging,

umbesetzt: er spielt jetzt mit der bewährten Rhythm Section, John Lee am Baß und Gerry Brown am Schlagzeug, ferner mit Mike Mandel, Keyboards, und dem japanischen Trompeter Terumasa Hino. Nach zwei Soloimprovisationen auf der akustischen Gitarre — die erste widmete Larry seiner Frau Julie „La Belle“ — stellte 11th House Titel aus der neuesten LP „Aspects“ vor. Im Laufe des Auftritts machte Larry Coryell das Publikum noch mit einem zweiten Gitarristen bekannt: Danny Tone aus den USA. Das war zwar alles sehr flüssig und technisch perfekt gemacht, aber in Erinnerung blieb nicht viel mehr als Larrys äußerst kamerabetontes Gebaren.

Wesentlich inspirierter war da schon Lenny Whites Heavy Sound. Unter diesem Namen fanden sich außer Lenny White und dem Gitarristen Al DiMeola, die beide zuvor mit „Return to Forever“ spielten, noch die Brecker Brothers, Brian Auger, Keyboards, und ein mir unbekannter E-Bassist zusammen. An diesem Abend gesellte sich auch noch Ray Barretto dazu. Diese Gruppe begann ihr Programm mit dem altbekannten Hit „Freedom Jazz Dance“ in der verrockten Umbearbeitung Brian Augers, wobei nun der Dance mehr an die vor sieben Jahren eingespielte Aufnahme Augers als an die Fassung von „Miles Smiles“ erinnerte. Zwei Stücke von Lenny Whites „Land of the Midnight Sun“ boten viel Platz für ausgedehnte Improvisationen, und aus einer anfänglich langsamen Komposition der Gebrüder Brecker entwickelte sich ein sehr interessantes Wechselspiel zwischen Gitarre und Trompete. Nach einer kurzen Umbaupause, in der ein weiteres, gelbes Schlagzeug auf die Bühne gebracht wurde, kam es zu einer Neuauflage des „Freedom Jazz Dance“, die in eine extensive Drum Battle zwischen Lenny White und Tony Williams münden sollte. Dabei waren Tonys Parts durch sein typisches Einsetzen des Hi-Hats und einen insgesamt härteren Schlag auszumachen; sein ganzer Drum Set hatte einen etwas metallenen Klang im Gegensatz zum trockenen Ton von Lennys Trommeln.

Als Glanzlichter in Castellet, auch von der Zuschauerresonanz her, möchte ich — Jazzpuristen werden sich an dieser Stelle wundern — Joe Cocker mit seiner Begleitband „Stuff“ und John McLaughlins „Große Kraft“ Shakti nennen. Stuff, sollte sich herausstellen, setzt sich zusammen aus fünf der besten New Yorker Studio-musiker: Gordon Edwards, Baß, Eric Gale, Rhythmusgitarre, Cornell Dupree, Leadgitarre, Richard Tee, Piano,

und Steve Gadd, Schlagzeug. Die Band agierte zunächst allein und machte Soulmusik mit markantem Heavy Rock-Einschlag von der besten Sorte, weit, weit jenseits dessen, was uns von der Industrie üblicherweise vorgesetzt wird. Durch den Pianisten wurde ein ausgeprägtes Gospelfeeling in die Musik hineingetragen, und Dupree spielte eine wunderschöne B. B. King-Gitarre. Das Auditorium honorierte ihre Leistungen mit viel Beifall auf offener Szene. Nach einer halben Stunde stolperte dann Joe Cocker auf die Bühne. Er schien ziemlich kaputt zu sein und, wohl schon reichlich angetrunken, hielt sich vornehmlich am Mikrofonständer fest. Er sang seine alten Top-Hits aus der Pop-Ära wie „The letter“, „With a little help from my friends“ oder „Feelin' allright“. Die frühere Aggressivität seiner Stimme ist gewichen, sie ist brüchig, rostig geworden — Text war vor lauter Heiserkeit kaum zu verstehen. Aber was er sang, wirkte überaus ehrlich und echt, und diese Ehrlichkeit sprang über und löste seinen großen Erfolg aus in Castellet. Insgesamt machte er den Eindruck eines geschlagenen Hundes, der die Sonnenseiten des Lebens nie kennengelernt hat. Beispielhaft dafür ist vielleicht ein seltsamer Vorfall am Ende seines Auftritts: er kündigt noch ein Lied an, während die Band ihre Instrumente abbaut, verschwindet und ihn so regelrecht im Stich läßt. Ein paar Minuten stand er noch ratlos da, bis er schließlich selbst von der Bühne geführt wurde. Mir war, als hätte ich ein lebendes Requisit aus längst verflossenen Zeiten gesehen, deprimierend und faszinierend zugleich.

Die Gruppe Shakti um John McLaughlin konnte mit ihrem Indo-Jazz die Zuschauer sofort für sich gewinnen, ihr intensives, komplexes Zusammenspiel nachts um 2 Uhr weckte einen großen Teil wieder auf. Ihr Set bestand aus den beiden langen Stücken ihrer Platte, so daß ich mich über die im wesentlichen gleiche Musik nicht zu wiederholen brauche — man möge darüber meine Rezension im JP 9/76 nachlesen. Aber gegenüber der Einspielung vor gut einem Jahr sind die beiden Percussionisten Zakir Hussein an der Tabla und T. S. Vinayakaram mit der Ghatam für westliche Einflüsse offener geworden, über lange Strecken kokettierten sie mit Blues- und Rock-Rhythmen. Besonders ihr langes, atemberaubendes Duo, in dem keiner locker ließ und jeder den anderen zum gesteigerten Weitermachen animierte, bis der kleine Vinayakaram vor schier berstender Spannung seine Ghatam in

die Luft warf und so den Schluß einleitete, riß immer wieder zu Beifallsstürmen hin.

Mit Shakti — dieser Begriff ist übrigens auf die indische Urmuttergottheit zurückzuführen, als seit dem 5. Jahrhundert der Trinität Brahma, Shiva und Wishnu die Gattinnen Sarasvati, Parvati und Lakshmi zugesprochen wurden — ging für mich „Riviera 76“ zu Ende: ich war nicht mehr aufnahmefähig.

Insgesamt hat sich die Reise nach Castellet gelohnt, auch wenn ich nach dem ersten halben Tag eher dazu neigte, nach Antibes rüberzufahren. „Riviera 76“ zeigte einen aktuellen Querschnitt durch die breite populäre Musikszenerie — vom engagierten Reggae bis zum intellektualisierten kammermusikalischen Duo jazz. Was das Festival aber wichtig machte, war der Umstand, daß viele amerikanische Bands nur zu diesem Anlaß nach Europa gekommen und sonst nirgends zu hören waren.

Michael Thiem

Charles Mingus in Freiburg

Mächtiger als mit Charlie Mingus im überfüllten Paulussaal hätte der Einstieg in die Freiburger Jazz-Saison 76/77 „kaum ausfallen können. Ein vulkanisches Quintett; dessen Leiter vom Spirit der selbsterfahrenen Jazzgeschichte doch geradezu umgetrieben wird und der diese Jazzgeschichte gleichsam enzyklopädisch in den Griff bekommt, der mit seinen Musikern und mit seinem Publikum Rundgänge durch ein Aristotelisches Gesamtsystem unternimmt.

Was bei diesem Charlie Mingus so bannt, ist wohl die Mischung schroff gegensätzlicher Elemente. Kühne Architektur und radikale Destruktivität, hoffnungsvoller Hymnus und apokalyptische Finsternis, auch Reizbarkeit und Charme, das alles operiert Hand in Hand. Und vielleicht stärker, bewußter als je zuvor bekundet sich dieses Mischungsverhältnis heute als Hommage à Duke Ellington, als konsequente Fortsetzung der brechungsreichen Strukturen Ellingtons, dem Ineinander von amerikanischer und europäischer Musik, das sich bei Mingus aber mit dem genuin amerikanischen Prinzip der „Grenzüberschreitung“ (Robert Jungk) darstellt.

Blues und etwas Boogie, Bebop und Free-Passagen, Strawinsky und deutsche Klassik und vieles andere mehr verschlingt Mingus zu rondoähnlichen Gebilden. Komposition und Improvisation sind da nicht mehr mit scharfen Rasiermesserschnitten voneinander getrennt, in jedem Fall müssen die Mingus-Musiker Spontaneität investieren und einen Formelkanon beherrschen, der den musikalischen Hergang stabilisiert und zugleich erneuert.

Die Bläser, Ricky Ford auf dem Tenorsax und Jack Walrath auf der Trompete, beide scharfkantig phrasierende Draufgänger, sind dabei relativ von den „Anweisungen“ des Maestro am Kontrabaß abhängig, während Mingus mit seinem alten Gefährten Dannie Richmond am Schlagzeug eine erstaunliche Skala von Verabredungen parat hält und Danny Mixon am Klavier der vielleicht eigenwilligste Mitspieler ist, immer wieder Entfernungen vom Team unternimmt, die bis zu einem etwas allzu demonstrativ munteren Zitatenspektakel mit Eric Satie, Beethovens „Pathétique“ und romantischem Seufzerklingklang ausflippen. Mingus selbst aber läßt sein präsent zupackendes Spiel am Kontrabaß, das sonor brummend Ostinative, die stürmischen, die immer wieder in Tiefenregister hinabstürzenden Arpeggien in alle Winkel dieses ereignisreichen Psychodramas hineindringen, nimmt gleichsam komplizierte Seelenbohrungen vor, verursacht äußerste Erregungszustände, Szenen, in denen das Gruppenspiel im strudelnden Crescendo auseinanderzustäuben scheint — Cluster, polyphonatonale „Verwirrung“, geschoßartige Obertonreihen — einmal so beklemmend, daß einem die Angst der Sirenen- und Bombennächte den Rücken hinunterfährt.

Und trotzdem treibt Mingus seine Musiker nicht bis dorthin, wo der Streß sie scheidet, entläßt sein Publikum nicht in die Erschöpfung. Ganz offenkundig zählen für Charles Mingus auch physische Gegebenheiten, denn nichts geschieht in diesem Phasenplan gegen den menschlichen Atem, weder manierierte Künstlichkeit noch totaler Überblas-Marathon kommen zum Zug. Überraschend, wie hier einer der wesentlichen Anreger des Free-Jazz Distanz einhält. Überraschend, daß er sich dabei auch als wesentlicher Anreger des heutigen, zitatenschwangeren Eklektizismus im Jazz erweist. Es bleibt der paradoxe Mingus, dessen Musik schier konkret und stimmähnlich schildert und spricht und eben sich doch nicht zur alsbaldigen Nutzanwendung aufs Kreuz legen läßt, sondern als etwas Primäres triumphiert.

Klaus Robert Bachmann

JAZZNEWS

6. Internationaler Wettbewerb für Jazz-Kompositionen

1977 wird zum 6. Mal der Concours International de Composition de Themes de Jazz in Monaco durchgeführt. Veranstalter wird dieser Wettbewerb für Jazz-Kompositionen vom Maison des Jeunes et de la Culture de Monaco unter dem Patronat von Fürst Rainier von Monaco. Einsendungen nimmt bis zum 28. Februar 1977 das Secretariat du 6e Concours International de Composition de Themes de Jazz entgegen. Die Anschrift ist: Maison des Jeunes et de la Culture, 5 Avenue du President J. F. Kennedy, Monaco. In diesem Jahr wurden die Preise von einer Jury, u. a. mit Barney Wilen und Roger Grosjean, an Emil Viklicky aus der CSSR für sein Stück „Green Satin“, Francois Lindemann aus der Schweiz für „Friday“ und Karel Ruzicka aus der CSSR für „Interlude“ vergeben.

MKS-Festival 76 nannte sich eine vom MIGROS-Genossenschaftsbund u. der Pro Helvetica subventionierte Konzertreihe, die vom 5. Mai bis 20. Juni über die Bühnen von 10 Schweizer Städten ging. Bei den insgesamt 18 Veranstaltungen spielten 100 Musiker vor insgesamt 3500 Leuten. Dieses Festival, das von der Musiker Kooperative Schweiz ins Leben gerufen wurde, hatte zum Ziel, mehr Spielmöglichkeiten für Musiker zu schaffen und etwas für die Verbreitung der improvisierten Musik zu tun. Im Jahr 1977 soll das 2. nationale MKS-Festival durchgeführt werden. Kontaktanschrift: MKS, Liebrüti-str. 11/7, CH-4303 Kaiseraugst, Telefon 83 27 32.

Die **Musiker Kooperative Schweiz** hat ein Musiker- und Partnerverzeichnis herausgegeben, das Namen und Adressen sämtlicher bis jetzt erfaßter improvisierender Musiker in der Schweiz mit näheren Angaben über deren musikalische Tätigkeit aufführt. Das Verzeichnis beinhaltet weiterhin Adressen von Konzertveranstaltern, Musik-Organisationen, Musikschulen und Clubs sowie andere wichtige Anschriften in Zusammenhang mit der Schweizer Musikszene. Das Verzeichnis ist zu beziehen bei MKS, Arbeitsgruppe M. & P.-Verzeichnis, Am Was-ser 125, CH-8049 Zürich, gegen Vorauszahlung von sfr 7,— auf das Konto Nr. 80-136 der Schweizerischen Bankgesellschaft, Niederlassung Hönig, Zürich.

Der Schweizer Verlag **Eulenburg** brachte zu einem Kurs für Musikerzieher, den der Schweizer Komponist Armin Schibler zusammen mit Joe Viera in Boswil durchführte, ein Heft mit Kassette unter dem Titel „Vokale Kollektivimprovisation“ heraus. Es ist dies die Dokumentation eines Versuchs während des Kurses, vokale — und im Anschluß daran auch instrumentale — Kollektivimprovisationen zu verwirklichen, ohne lange Vorbereitungszeit und mit Sängern und Spielern, die kaum je zuvor ähnliches gemacht hatten. Interessenten wenden sich an Edition Eulenburg, Grütstr. 28, CH-8134 Adliswil.

Joachim E. Berendt wurde zur Internationalen Konferenz „The United States in the world“ eingeladen, die Ende September in Washington stattfand. Die Konferenz zeigte den Einfluß der USA auf Wissenschaft, Technologie, Politik, Gesellschaft und Kunst im 20. Jahrhundert anhand von Vorträgen auf. Berendt sprach hierbei in Washington über den Einfluß der USA auf die Musik der Welt in diesem Jahrhundert. Auszüge aus seiner Rede wird das Jazz Podium demnächst veröffentlichen.

Bestverkaufte Jazz-LPs sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard derzeit folgende Platten: 1. George Benson „Breezin“, 2. Bob James „Three“, 3. Ronnie Laws „Fever“, 4. Crusaders „Those Southern Knights“, 5. Norman Connors „You Are My Starship“, 6. Roy Ayers Ubiquity „Everybody Loves The Sunshine“, 7. McCoy Tyner „Fly With The Wind“, 8. John Handy „Hard Work“, 9. George Benson „Good King Bad“ und 10. Freddie Hubbard „Windjammer“.

Ein internationales **Jazz Festival**, dessen Ausmaß ungefähr das des Newport Festivals in New York hat, wird vom 15. Februar bis 1. März 1977 in acht japanischen Städten durchgeführt werden. Dabei sollen neben führenden japanischen Jazzmusikern auch viele amerikanische Jazz-Stars präsentiert werden.

Zum **New Jazz Meeting** des SWF wurden bisher Carla Bley, Mike Mantler, Roswell Rudd, Mike Gibbs, Aldo Romano, Urs Leimgruber, Edvard Vesala, Gary Window, Hugh Hopper und Bö Stief eingeladen. Das Abschlußkonzert des Meetings wird am 26. November im Großen Saal des Kurfürstlichen Schlosses in Mainz veranstaltet.

Camden Jazz Week heißt ein Festival, das von der britischen Jazz Centre Society alljährlich veranstaltet wird. Bei der diesjährigen Jazzwoche, die vom 20. bis 25. September in Euston stattfand, wirkten Paul Bley, Slide Hampton, Annie Ross, Martial Solal, Benny Waters, Stan Tracey, Ronnie Scott, Humphrey Lyttelton und Dexter Gordon mit.

Geplante Jazz-Tourneen

Bresche Publikationen, Düstere Straße 21, 3400 Göttingen 1, Tel. 05 51 / 59435, vermittelt vom 4.—10. November Gastspiele mit Hugh Hopper-Keith Tippett-Elton Dean-Joe Gallivan und der norwegischen Jazz-Rock-Gruppe Vanessa.

Dieter Nentwig, Taunusstraße 44, 6457 Maintal 2, Tel. 06194/61048, veranstaltet in nächster Zeit Tourneen mit dem New Orleans Trompeter Wallace Davenport (ab 1. Oktober), dem Oldtime Trompeter Jabbo Smith (ab Mitte Dezember), dem New Orleans Posaunisten Louis Nelson, der vom Trevor Richards Trio begleitet wird (ab Mitte Januar 1977), und dem Pianisten und Althornisten Dick Cary (ab Februar 1977).

Neues von Plattenfirmen

CBS startet unter dem Begriff „Back To The Future“ eine Aktion, in der LPs und Doppelalben von Miles Davis, Herbie Hancock, Weather Report, Jaco Pastorius, Chick Corea's Return To Forever, Al DiMeola, The New Tony Williams Lifetime, John McLaughlin mit dem Mahavishnu Orchestra, mit Shakti oder mit Carlos Santana und Jeff Beck zusammengefaßt sind. „Back To The Future“, so kündigt die CBS an, „ist die Bilanz eines Repertoires, mit dem wir seit Jahren führend und erfolgreich einer musikalischen Strömung den Weg gebahnt haben, die unser Leben, unsere Zeit, unsere Umwelt widerspiegelt. Das ist nicht mehr Musik für Minderheiten, für die kleine Insidergruppe eingefleischter Jazzfreunde. Diese Musik spricht Millionen an. Die findet man oben in den Pop-Charts, dafür wird auch mal eine Goldene Schallplatte verliehen. Die bringt den beteiligten Musikern erste Plätze bei den Publikumsumfragen ein. Die füllt die größten Hallen rings um die Welt.“ Alle Platten der „Back To The Future“-Serie haben ein eingelegtes Poster, das Biographien und Diskographien aller Musiker und Gruppen enthält, die in der Aktion vertreten sind.

Teldec gibt bekannt, daß die Serie „Ella“ nicht fortgeführt werden kann, auch das angekündigte Album mit Andy Kirk-Aufnahmen aus technischen Gründen nicht erscheinen kann. Doch hat die Hamburger Plattenfirma den MCA Coral-Katalog jetzt um zwei weitere Folgen der Lionel Hampton-Serie, um Aufnahmen mit Eddie Condon, Great Swing Bands, All Time Jazz Stars sowie um die Blues Box 2 erweitert. Auch startete die Firma eine Serie mit Wiederveröffentlichungen von Jazz in Deutschland der 50er Jahre mit Michael Naura, Horst Janowski und Fatty George. Zudem vertreibt die Teldec die Platten der italienischen Firma Produttori associati, die bisher Aufnahmen von Gerry Mulligan-Enrico Intra, Thad Jones-Mel Lewis + Manuel de Sica und Jean-Luc Ponty-Giorgio Gaslini vorlegte.

ENJA Records, München, kündigen für den Herbst folgende Neuerscheinungen an: Pepper Adams Quartett mit Walter Norris, George Mraz und Makaya Ntshoko, Archie Shepp mit Cameron Brown und Beaver Harris, Attila Zoller mit Frank Luther und Sonny Brown, Yosuke Yamashita, Pianoso, Benny Bailey, Eberhard Weber, Siggi Schwab und Lala Kovacev sowie die Cecil Taylor Unit.

Pablo-Plattenneuerscheinungen sind: Count Basie Orchestra „I Told You So“, Mike Longo „Talk With The Spirits“, Dizzy Gillespie-Machito „Afro-Cuban Jazz Moods“, Dom Um Romao „Hotmosphere“, Oscar Peterson-Joe Pass „Porgy & Bess“, Roy Eldridge „What It's All About“, Benny Carter „The King“, Zoot Sims „Soprano Sax“, Ella Fitzgerald-Joe Pass „Again“ und Milt Jackson with Strings „Feelings“.

Verve-Spektrum heißt eine Plattenserie, die durch zum Teil historische Aufnahmen für jeden Sammler von dokumentarischem Wert ist. Sie umfaßt bisher folgende Alben: „Ben Webster meets Oscar Peterson“, „Kid Ory Plays W. C. Handy“, Ella Fitzgerald-Stan Getz „Like Someone In Love“, Gene Krupa-Lionel Hampton-Teddy Wilson, Lester Young „Pres and Teddy“, „Louis Armstrong meets Oscar Peterson“, „Pres and Sweets“, Gillespie-Getz-Stitt „For Musicians Only“, „Ella and Louis again“ und „Dizzy Gillespie and Stuff Smith“.

2 Boxen JBL L 65 JUBAL (NP 3200,—)	DM 1700,—
1 Mischpult (Panpot, 8 Kan.), neu, Garantie 2 J., TEAC Model 2	DM 700,—
1 Verstärker 2 x 60 W sin. , PIONEER SA-9100 (NP 1700,—), Garantie 1 J.	DM 990,—
1 Receiver 2 x 30 W sin. , ONKYO TX-440 (NP 1100,—), Garantie 1 J.	DM 680,—
1 Kassettendeck 3M Wollensak neu, Garantie 1 J.	DM 850,—
1 Tuner SONY ST-4950 neu, Garantie 1 J.	DM 700,—
F. P. Kirchhoff , Frauenkopfstraße 22, 7000 Stuttgart 1, Telefon 07 11 / 33 47 80	

Nat Adderley hat kürzlich sein neues Quintett im Hopper's Cafe in New York vorgestellt. Mit dem Trompeter spielen der Tenorsaxophonist John Stubblefield, der Pianist Onaje Allen Gumbs, der Bassist Fernando Gumbs und der Schlagzeuger Buddy Williams.

AK Musick, die Gruppe, die 1972 beim Newcomers Konzert des Deutschen Jazz Festivals auftrat und bereits eine Platte in Eigenproduktion herausbrachte, ging Anfang September erneut ins Plattenstudio. Dort nahmen die Klarinettenisten Hans Kumpf und Winfried Koch, der Pianist Helmut Grab, der Cellist Alfred Lee und die Sängerin Angela Weber die Kumpf-Komposition „Ping-Pong“ auf.

Georgie Auld spielte in einem Film, der den Titel „New York“ trägt, einen berühmten Bandleader. Der Saxophonist, der nur noch hie und da mit eigener Gruppe auftritt, betätigt sich hauptsächlich als Agent der Musikergewerkschaft.

Count Basie war anlässlich seines 72. Geburtstages am 21. August das gesamte Programm der New Yorker Radiostation WRVR gewidmet. Im Rahmen dieses Basie-Programms wurde auch ein ausführliches Interview mit dem Count gesendet.

Uli Beckerhoff, Joe Haider, Rainer Brünninghaus, Peter Giger, Adelhard Roidinger und Wolfgang Ekholt wurden zum Jazz Festival Hannover am 18. Dezember verpflichtet. Zuvor ist diese Formation vom 13. bis 17. Dezember für Gastspiele zu buchen. Kontaktanschrift: Vera Brandes Konzertbüro, Kölner Weg 42, 5000 Köln 40, Telefon 02 21 / 48 91 66.

Richie Beirach formierte nach der Auflösung der Lookout Farm ein Trio mit dem Bassisten Frank Tüsa und dem ehemaligen Bill Evans Schlagzeuger Elliot Zigmund. Der Pianist nennt die neue Gruppe EON. Sie wird in der ersten Dezemberhälfte in Europa gastieren. Kontaktanschrift: Vera Brandes Konzertbüro, Kölner Weg 42, 5000 Köln 40, Tel. 02 21 / 48 91 66.

Die **Dieter Bihlmaier Selection**, die seit einem Jahr in ihrer neuen Besetzung mit Dieter Bihlmaier, Flöten, Wolfgang Lackerschmid, Vibraphon, Wolfgang Lauer, Baß, und Gerhart Ziegler, Schlagzeug, recht erfolgreich ist, nimmt Ende November eine neue Platte auf. Im Dezember wird die Gruppe zusammen mit Albert Mangelsdorff eine Reihe von Konzerten geben. Kontaktanschrift, ZiBäB Musikveranstaltungen, Nagelstraße 4/1, 7000 Stuttgart 1, Tel. 0711/240949.

Billy Butterfield stellte sich kürzlich mit einem Quintett im Jazzlokal Michael's Pub in New York vor. Die Partner des Trompeters waren der Tenorsaxophonist Scott Hamilton, der Pianist Hank Jones, der Bassist Milt Hinton und der Schlagzeuger Ronnie Cole.

Brummkreisel & Bill hat einen neuen Schlagzeuger. Edgar Liebert ersetzte Udo Dahmen. Kontaktanschrift: Hans-Josef Grümmer, Tannenweg 9, 5102 Würselen, Tel. 0 24 05 / 1 55 98.

Ian Carr hat seine Gruppe Nucleus aufgelöst. Anfang des kommenden Jahres wird sich der britische Flügelhornist und Trompeter mit anderen Musikern und verändertem musikalischen Konzept in Deutschland vorstellen, Ian Carrs neue Formation wird vom 15. bis 30. Januar in der BRD, Österreich und der Schweiz gastieren. Kontaktanschrift: Vera Brandes Konzertbüro, Kölner Weg 42, 5000 Köln 40, Tel. 02 21 / 48 91 66.

Chick Corea hat seine Gruppe Return To Forever neu besetzt. Der Bassist Stanley Clarke ist als einziger geblieben, neu hinzugekommen für Lenny White und Al DiMeola sind der Schlagzeuger Steve Gadd und Gayle Moran, Gesang.

Nathan Davis hat eine „Jazz Symphony“ geschrieben, die er als Tribut an Charlie Parker verstanden wissen will. Dieses etwa halbstündige Werk entstand, nachdem Davis vom National Endowment for the Arts vor einiger Zeit einen Förderpreis erhalten hatte. Die Sinfonie, die für ein Jazz Quartett und ein großes Orchester konzipiert wurde, soll auch in Europa aufgeführt werden, wo der Saxophonist in nächster Zeit Workshops abhalten und Gastspiele mit eigenem Quintett geben will. Kontaktanschrift: George Bookhard, 355 Clinton Ave., Brooklyn, New York 11238, USA.

Bill Dixon hielt sich im August in Wien auf, wo er mit seinem Trompeterkollegen Franz Koglmann sowie Steve Horenstein, Tenorsaxophon, Alan Silva, Baß, und Muhammad Malli, Percussion, Plattenaufnahmen machte, die Franz Koglmann auf seinem Etikett „Pipe Records“ veröffentlichen wird. Die Kontaktanschrift von Pipe Records ist Franz Koglmann, Seilerstätte 16, A-1010 Wien, Tel. 5 20 88 72.

Lou Donaldson ist von Blue Note zu Cotillion Records übergewechselt. Der Altsaxophonist legte bei dieser Firma bereits eine Platte unter dem Titel „A different scene“ vor.

Harry Edison gastierte mit großem Erfolg im Hopper's Cafe in New York. Der Trompeter hatte zu diesem Engagement den Pianisten Jimmy Rowles, den Bassisten Bob Cranshaw und den Schlagzeuger David Lee mitgebracht.

Das **Duke Ellington Orchester** unter der Leitung von Mercer Ellington eröffnet eine Big Band-Konzertreihe, die die UCLA in Los Angeles ab 14. Oktober durchführen wird. Die nächsten Orchester werden die von Count Basie und Woody Herman sein.

Lloyd Ellis machte Plattenaufnahmen für das Famous Door Label. Der Gitarrist ging hierfür mit dem Posaunisten Carl Fontana, dem Altsaxophonisten Charlie McLean, dem Bassisten Bob Badgley und dem Schlagzeuger Stan Harris ins Plattenstudio.

Bill Evans und Kollegen spielten bei einem Benefiz-Konzert für den erkrankten Pianisten Bernard Peiffer, der als Patient im Philadelphia Hospital liegt.

Bobby Falta, der ehemalige Sologitarrist von Schnuckenack Reinhardt, hat jetzt ein eigenes Quartett formiert. Mit Falta spielen Wolfgang Lackerschmid, Vibraphon, Fritz Heieck, Baß, und Ringo Hirth, Schlagzeug. Die Gruppe, die gelegentlich durch den Saxophonisten Pony Poindexter erweitert wird, hat die Kontaktanschrift: ZiBäB Musikveranstaltungen, Nagelstraße 4/1, 7000 Stuttgart, Tel. 07 11 / 24 09 49.

Art Farmer hat mit Art Pepper, Hampton Hawes, Ray Brown und Shelly Manne eine Platte für Contemporary Records aufgenommen, die jetzt ihre Tätigkeit auf dem Jazz-Plattenmarkt wieder aktivieren möchten.

Dizzy Gillespie konnte wieder einmal ein Orchester aufstellen, das an seine legendäre Bebop Band der 40er Jahre anknüpft. Anlaß dafür war das Monterey Jazz Festival in Kalifornien. Bei diesem amerikanischen Jazz-Ereignis gab es auch einen Tribut an Louis Armstrong, zu dem sich neben Dizzy Gillespie die Trompeter Harry Edison, Doc Cheatham und Clark Terry einfanden.

Egbert Gismonti, der auch in diesem Jahr wieder zu den Berliner Jazztagen eingeladen wurde, geht Ende November in Oslo ins Plattenstudio, um für ECM ein Solo-Album aufzunehmen. Der aus Rio de Janeiro stammende Pianist und Gitarrist wird in der Zeit vom 15. bis 23. November einige Solokonzerte in Deutschland geben. Er ist zu buchen über Vera Brandes Konzertbüro, Kölner Weg 42, 5000 Köln 40, Tel. 02 21 / 48 91 66.

Jerry Gray, der für Artie Shaw und Glen Miller arrangierte, auch unter eigenem Namen Orchester leitete, ist am 10. August im Alter von 61 Jahren an einem Herzschlag gestorben.

Alfred Haurand hat eine neue Platte bei Ring herausgebracht, die unter dem Titel „Vitamine A + D“ vorliegt.

Zu beziehen ist die Solo-Platte des Viersener Bassisten über VHS Jazz Studio, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62 / 1 84 08.

Thelma Houston wird die Rolle der Bessie Smith in dem Film spielen, den die Motown Industries in Zusammenarbeit mit Columbia Pictures über die große Bluessängerin dreht.

Elvin Jones hat ein Lokal in Washington D. C. gepachtet, das er unter dem Namen „Sweet Alley“ als Jazzclub führt. Neben Elvin waren bisher in dem Club Roland Kirk, Les McCann, Lonnie Liston Smith und Woody Herman zu hören.

Quincy Jones und Herb Alpert wollen zusammen ein Album für S & M Records produzieren, bei dem der Sänger Billy Eckstine im Vordergrund steht.

Dave Liebman hat seine Gruppe Lookout Farm aufgelöst. Der Tenorsaxophonist wird zusammen mit seinem Saxophonkollegen Pee Wee Ellis eine Rockband gründen und an der amerikanischen Westküste leben.

Les McCann betätigt sich jetzt auch als Produzent und hat in dieser Eigenschaft kürzlich in Los Angeles ein eigenes Album aufgenommen. In dem Musical „Brother Francis“, eine Geschichte des Heiligen Franz von Assisi, das am 27. November im Santa Monica Civic Auditorium aufgeführt werden soll, spielt Les McCann die Hauptrolle.

Blue Mitchell hat für sein gemeinsam mit Harold Land geleitetes Quintett den Ex-Hubbard-Bassisten Kent Brinkley verpflichtet. Die weiteren Mitglieder der Gruppe, die sich kürzlich im Parisian Room in Los Angeles vorstellte, sind der Pianist Gildo Mahones und der Schlagzeuger Clarence Johnston.

Gerry Mulligan wird mit einem Sextett im Dezember auf Deutschlandtournee gehen. Durchgeführt wird sie von der Konzertdirektion Karsten Jahnke, Hamburg. Vor kurzem erschien wieder eine neue Platte des Baritonsaxophonisten mit dem Pianisten Enrico Intra bei der italienischen Firma Produttori associati, die in Deutschland von der Teldec vertreten wird. Sie heißt „Gerry Mulligan meets Enrico Intra“.

Jimmy Reed, Bluessänger, Gitarrist und Mundharmonikaspieler, starb am 29. August im Alter von 50 Jahren in Oakland in Kalifornien.

Riot, das Quartett des Trompeters UM Beckerhoff, hat jetzt einen neuen Pianisten. Es ist der 19jährige Andy Lumppp aus Köln. Baß spielt in dieser neuen deutschen Jazzgruppe Rainer Linke, Schlagzeug Wolfgang Ekholt. Riot kann noch für einige Termine im November und Dezember gebucht werden. Kon-

taktanschrift: UM Beckerhoff, Rheinstraße 10, 2800 Bremen 1, Telefon 0421/591223

Tony Scott gastierte mit großem Erfolg in der Tschechoslowakei. Der Klarinetist wurde dabei vom Traditional Jazz Studio Prag begleitet. Im nächsten Jahr wird Scott wieder in die CSSR reisen, um mit dem Traditional Jazz Studio Prag zu spielen und für Supraphon eine Platte aufzunehmen.

Shivananda erhielt nach ihrem Auftritt beim Jazz Rock Festival „Riviera 76“ in Castellet eine Einladung vom ORTF. Die Schweizer Gruppe wird Mitte Oktober im Studio des ORTF gastieren, und das Konzert soll live übertragen werden. Vielversprechend sind auch die Aussichten auf eine Plattenveröffentlichung, zumal schon einige Plattenfirmen mit Shivananda deshalb Kontakt aufgenommen haben.

Jiri Stivin, Flötist in der CSSR, nahm mit tschechoslowakischen Kollegen im September eine Platte für Supraphon im Rahmen der Serie „Diskothek der Jungen Welt“ auf.

Cecil Taylor hat eine längere Zusammenarbeit mit ENJA Records vereinbart. Die Münchner Plattenfirma wird im Herbst die im Juni produzierten Aufnahmen der Cecil Taylor Unit veröffentlichen. Der Pianist ist dabei mit Jimmy Lyons, Altsaxophon, Marc Edwards, Trompete, David Ware, Tenorsaxophon, und Rafe Malik, Schlagzeug, zu hören. Die Unit sowie Cecil Taylor als Solist können auch über ENJA Records, Nymphenburger Straße 209, 8000 München 19, Tel. 089/161777, gebucht werden.

Benny Waters nahm im Verlauf seiner Gastspielreise mit dem Traditional Jazz Studio Prag eine Platte für Supraphon auf.

Eberhard Webers Colors wird zusammen mit anderen ECM-Gruppen vom 15. Oktober bis zum 15. November auf Amerikatournee gehen. Die nächste Deutschlandtournee von Colors wird vom 17. Januar bis zum 6. Februar 1977 stattfinden. Anschließend wird die Gruppe eine zweiwöchige Gastspielreise nach Großbritannien unternehmen. Colors ist zu buchen über Vera Brandes Konzertbüro, Kölner Weg 42, 5000 Köln 40, Telefon 02 21 / 48 91 66.

Teddy Wilson hat für die New Yorker Plattenfirma Chiaroscuro eine Platte aufgenommen, bei der er mit Harry „Sweets“ Edison, Vic Dickenson, Major Holley und Oliver Jackson spielt. Die Arrangements hierfür schrieb der Saxophonist Bob Wilber. Chiaroscuro wird demnächst Alben mit Joe Turner, Lou Stein und Kenny Davern-Bob Wilber vorlegen.

E 1315 EX

JAZZ POTIUM

Nr. 11/XXV November 1976
DM 3,- sfr. 3,50 öS 21,-



JAZZNEWS

Nat Adderley hat eine Platte für die dänische Firma Steeplechase aufgenommen. Der Trompeter stellte dafür eine Gruppe mit den Saxophonisten Ken McIntyre und John Stubblefield, dem Pianisten Onaje Allan Gumbs, dem Bassisten Fernando Gumbs und dem Schlagzeuger Ira Buddy Williams auf. Das Album soll noch im November erscheinen.

Van Bebber / Schmidt / Thelosen-Kombination wird vom 15. Dezember 1976 bis 31. Januar 1977 eine ausgedehnte Deutschlandgastspielreise unternehmen. Das Management für die Free Music Formation vom Niederrhein übernahm ACRO, New Jazz Concerts, Weberstr. 56, 4190 Kleve, Tel. 0 28 21 / 2 07 00.

Uli Beckerhoff wird als deutscher Vertreter am Workshop-Konzert der europäischen Rundfunkanstalten teilnehmen, das in diesem Jahr vom 16.—19. November in Barcelona durchgeführt wird. Anschließend wird der Trompeter mit seiner Gruppe Riot, zu der noch der Pianist Andy Lumpp, der Bassist Rainer Linke und der Schlagzeuger Wolfgang Ekholt gehören, einige Gastspiele in Süddeutschland geben.

Karl Berger plant im Dezember wieder einmal nach Deutschland zu kommen. Mit ihm werden seine Frau, die Sängerin Ing Rid und der Bassist Kent Carter reisen. Der Vibraphonist ist heute hauptsächlich mit dem Aufbau des Creative Music Studio in Woodstock, New York, befaßt. Neben Ed Blackwell, Anthony Braxton, Dave Holland und Kalaparusha Maurice McIntyre gehört er zu den wichtigsten Dozenten. Bis 13. Dezember läuft noch der Herbstkurs in Woodstock, vom 27. Dezember 1976 bis 5. Januar 1977 wird ein New Year's Intensive Kurs durchgeführt, und die Winter-Session beginnt am 17. Januar und geht bis zum 12. März. Interessenten wenden sich an das Creative Music Studio, P.O. Box 671, Woodstock, New York, 12498, Tel. 6 79 / 92 45.

Marion Brown hat ein Notenheft unter dem Titel „Structured improvisations for piano“ vorgelegt, in dem seine Kompositionen wie „Sweet Earth Flying“, „Sunday Come Down“, „November Cotton Flower“ und „Evening Song“ enthalten sind. Zu beziehen ist es über NIA Music, 184 Main Street, Northampton, Massachusetts 01060, USA.

Beryl Bryden reist derzeit wieder mit den Hot Dogs. So wird die englische Red Hot Mamma am 5. November beim Presseball in Bonn und am 6. beim Löwenbräu-Jazz-Fest in München singen. Danach steht am 12./13. November das Biel/Bienne-Jazz-Festival auf ihrem Terminkalender.

Günter Christmann hat unter dem Titel „Solomusiken für Posaune und Kontrabaß“ eine Platte aufgenommen, die von der FMP, Behaimstr. 4, 1000 Berlin 10, oder direkt von Christmann, Weserweg 36, 3012 Langenhagen 1, bezogen werden kann.

Kenny Clarke, der seit 20 Jahren in Frankreich lebt, reiste kürzlich wieder einmal in die USA, um bei der Reunion-Gruppe von Dizzy Gillespie mitzuwirken. Die Gruppe, die auch in Chicago für das Fernsehen verpflichtet wurde, bestand u. a. noch aus James Moody, Ray Brown, Al Haig, Milt Jackson und den Gesangsstars Sarah Vaughan und Joe Carroll.

Ronnie Cuber und Teddy Edwards haben für das Xanadu Etikett Platten aufgenommen. Cuber, der sich als Baritonsaxophonist in der Gruppe des Gitarristen George Benson einen Namen gemacht hat, präsentierte sich dabei erstmals als Bandleader. Zu seinem Quartett zog er den Pianisten Barry Harris, den Bassisten Sam Jones und den Schlagzeuger Al Heath heran.

Harry Edison gastierte im Oktober in England. Der Swing-Trompeter ließ sich dabei vom Trio des Pianisten Eddie Thompson begleiten.

Electric Circus, deren erste Platte soeben bei Phonogram erschien, wird Anfang nächsten Jahres ein weiteres Album vorlegen. Und zwar bringt es Aufnahmen vom Auftritt der Gruppe beim New Jazz Meeting in Berlin. Im Dezember wird Electric Circus eine ausgedehnte Deutschlandtournee unternehmen. Das Trio, das aus dem Gitarristen Toto Blanke, dem Keyboardspieler Jasper van't Hof und dem Schlagzeuger Edvard Vesala besteht, ist exklusiv zu buchen über B & B Production, Ulrich Beckers, Postbox 1303, 4790 Paderborn, Tel. 052 517 2 89 95.

Joe Farrell wird zu den CTI-Stars gehören, die Anfang kommenden Jahres auf eine ausgedehnte Europatournee gehen werden. Außer diesem Saxophonisten und Flötisten sollen der

Altsaxophonist Grover Washington jr., der Pianist Bob James, der Gitarrist Grant Green und der Bassist Ron Carter mit von der Partie sein.

German Live Trio, die Gruppe, die aus dem Pianisten Harry Habiah, dem Bassisten Georg Linges und dem Schlagzeuger Udo Reising besteht, reist im November mit Hai Singer, Peanuts Hucko und Bud Freeman. Im Dezember spielen Georg Linges und Udo Reising 16 Tage lang zusammen mit dem amerikanischen Gitarristen Barney Kessel in deutschen Städten. Auch im nächsten Jahr wird das swingende Trio aus Düsseldorf wieder als Begleitformation fungieren. Im Januar für Willie Mabon und Mighty Flea, im Februar für die Bluessängerin Margie Evans, im März für den Tenorsaxophonisten Buddy Tate, im April und Mai wieder einmal für Eddie „Cleanhead“ Vinson und ebenso für Bud Freeman. Kontaktanschrift: Udo Reising, Birkhahnweg 16, 4000 Düsseldorf, Tel. 02 11 / 41 11 70.

Peter Giger und seine Family of Percussion werden beim 122. Jazzworkshop Konzert des Norddeutschen Rundfunks, das am 25. November in Hamburg stattfindet, mit den Percussionistes de Strasbourg zusammentreffen und musizieren.

Dexter Gordon, der seit Ende Oktober auf einer USA-Tournee ist und dort auch Plattenaufnahmen machen wird, ging kürzlich in Kopenhagen mit dem Bassisten Niels-Henning Ørsted Pedersen und dem Schlagzeuger Alex Riel ins Plattenstudio. Das Trioalbum wird auf dem Steeplechase Etikett vorgelegt werden.

Mike Grace gastiert bis 15. November mit seinem Quartett in Europa. Diese amerikanische Jazz-Rock-Gruppe besteht neben dem Bassisten Grace noch aus dem Gitarristen Bruce Dunlap, dem Pianisten Kevin O'Connell und dem Schlagzeuger Randy Marsch. Kontaktanschrift: Martin Biallas, Ruehberg 1, 3040 Soltau.

Onaje Allan Gumbs, ein Pianist, der seit einiger Zeit auf der New Yorker Jazz-Szene von sich reden macht, nahm kürzlich für Steeplechase eine Solo-Klavier-Platte auf, die im Frühjahr nächsten Jahres erscheinen wird.

Roland Hanna gehörte neben Dave McKenna, Jimmy Rowles, Dick Hyman, Al Cohn-Zoot Sims, Barry Harris und George Mraz zu den Musikern, die bei den Benefiz-Konzerten in New

York auftraten, deren Reinerlös an die Jazz Interactions sowie an den Stipendien-Fundus der Day School gehen.

Herbert Joos hat Anfang Oktober in Ludwigsburg eine Platte für Japo aufgenommen, die im Februar erscheinen soll. Der Stuttgarter Flügelhornist und Trompeter hat für diese Produktion, die mit Streichern des Rundfunk Sinfonie Orchesters des Südfunks gemacht wurde, 6 eigene Stücke geschrieben. Eines davon gibt dem Album den Namen: „Daybreak“.

Duke Jordan ging mit dem Bassisten Wilbur Little und dem Schlagzeuger Roy Haynes auf eine Japan-Tournee. Ein Teil der Auftritte des Pianisten in japanischen Konzerthallen wurde mitgeschnitten und soll zu einem späteren Zeitpunkt auf Steeplechase Etikett herausgebracht werden.

Hans Koller, der im September mit Free Sound & Super Brass auf Tournee war, arbeitet derzeit an einem neuen Projekt. Seine Gruppe Free Sound, ergänzt durch den Posaunisten Albert Mangelsdorff und den Pianisten Jasper van't Hof wird zusammen mit dem klassischen Bläserquintett des Südwestfunks am 18. und 19. Dezember eine Produktion beim SWF durchführen. Dafür steuerten neben Koller auch Mangelsdorff und van't Hof Kompositionen bei. Am 26. Februar wird die Gruppe im Rahmen einer SWF Jazz Session in Donaueschingen auftreten. Diese Formation sowie das Hans Koller-Wolfgang Dauner Free Sound and Super Brass Orchester, das im nächsten Jahr erneut aufgestellt werden soll, können über Klaus Schulz, Neustiftgasse 103, A-1070 Wien, gebucht werden.

Eddy Marron, der mit Hans Koller und Peter Giger auftritt, ist nach Holland übersiedelt. Der Gitarrist wird aber

nach wie vor viel in Deutschland arbeiten und auch an der Jazz Werkstatt Darmstadt unterrichten. Die Jazz Werkstatt, die jetzt genau ein Jahr besteht, hatte sehr großen Zulauf. Im Januar wird das neue Semester beginnen, das neben umfassendem theoretischem Unterricht auch viel Jazz-Praxis bietet. Als Dozenten konnten dafür gewonnen werden: Emil Mangelsdorff, Henryk Darlowski, Lothar Scharf, Rolf Neff, Fritz Hermes und Jürgen Wuchner. Die Jazz Werkstatt Darmstadt hat die Kontaktanschrift: Schule für moderne Musik, Percusstraße 14 und Mathildenplatz 5, 6100 Darmstadt. Eddy Marrons neue Anschrift ist: Vondellaan 28, Arnhem, Holland, Tel. 00 31 85 / 61 83 43.

Niels-Henning Ørsted **Pedersen** hat mit seinem amerikanischen Baß-Kollegen Sam Jones eine Platte für die

Kopenhagener Firma Steeplechase aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Double Bass“ vorgelegt wurde. Neben den beiden Bassisten sind noch der Gitarrist Philip Catherine sowie die Schlagzeuger Billy Higgins und Al Heath zu hören. NHOP wirkte zudem auf einer weiteren neuen Platte der dänischen Firma mit, und zwar als Mitglied des Horace Parian Trios, dessen dritter Mann der Schlagzeuger Tony Inzalaco war.

Bobby Plater, der viele Jahre als Saxophonsatzführer in den Bands von Lionel Hampton und Count Basie saß, nahm für Finite Records in New York eine Platte unter eigenem Namen auf. Die neu gegründete Plattenfirma gehört dem Schlagzeuger John Lewis, der bereits eine Platte seiner Gruppe sowie eine von Rita Da Costa und dem Cedar Walton Trio und eine von Joe Chambers vorlegte.

Ed Shaughnessy konnte kürzlich das zweijährige Bestehen seiner Energy Force Band im „Donte's“ in Hollywood feiern.

Zoot Sims hat wieder eine neue Platte für das Pablo Etikett gemacht. Mit dem Tenorsaxophonisten gingen u. a. die Trompeter Snooky Young und Oscar Brashear, der Posaunist Frank Rosolino, die Saxophonisten Jerome Richardson, Richie Kamuca und Bill Hood, der Pianist Ross Tompkins, der Bassist Monty Budwig und der Schlagzeuger Nick Cerroll ins Plattenstudio. Die Arrangements schrieb Bill Holman.

Eje Thelin gastierte im September wieder einmal in den USA. Die Gruppe des schwedischen Posaunisten wurde beim Monterey und beim Santa Barbara Festival in Kalifornien sowie im „Storyville“ in New York begeistert gefeiert.

Eddie Cleanhead Vinson nahm während seiner Deutschland-Tournee im Frühjahr dieses Jahres im „Blue Note“ in Göttingen zusammen mit dem Joe Pentzlin Trio eine Platte auf, die demnächst bei Flash erscheinen soll.

Virgo, derzeit mit Wilson de Oliveira, Saxophone, Henryk Darlowski, Piano, Reinhard Glöder, Baß, und Clemens Schuster, Schlagzeug besetzt, wird Anfang Dezember ihre zweite Platte aufnehmen.

Mike Westbrook wird mit seiner All Star Brass Band im nächsten Sommer nach Deutschland und in die Schweiz reisen. Sie besteht neben dem Band-leader, der Klavier und Euphonium spielt und singt, aus dem Trompeter Phil Minton, dem Saxophonisten Dave Chambers, der Tenorhorn- und Piccolospielerin Kate Barnard und dem Posaunisten Paul Rutherford. Die Gruppe hat soeben ihre erste Platte auf Transatlantic unter dem Titel „For The Record“ vorgelegt. Kontaktanschrift: Mike Westbrook's Brass Band, 37 Tredegar Square, London E 3 5 AE, England, Tel. 7 94 733 44.

Otto Wolters geht mit seinem Trio, dem der Bassist Horst Wagner und der Schlagzeuger Charles Benecke angehören, vom 22. November bis zum 7. Dezember auf eine vom Goethe-Institut veranstaltete Gastspielreise, die das Braunschweiger Trio nach Griechenland, Zypern, Israel und in die Türkei führen wird.

Jazz und klassische Musik ist der Titel einer vierzehnteiligen Sendereihe, die Ende September im Rahmen der Internationalen Rundfunk-Universität im Hessischen Rundfunk begann. Sie untersucht die Beziehungen zwischen dem Jazz, der traditionellen Kunstmusik und der modernen Musik und belegt wechselseitige Einflüsse mit vielen Tonbeispielen. Autor der neuen Sendereihe ist der belgische Musikwissenschaftler Professor Pieter Andriessen. Die einzelnen Beiträge befassen sich unter anderem mit Einflüssen des Jazz auf europäische Komponisten, mit den Ursprüngen der amerikanischen Musikschule, mit weißem Jazz, mit Jazzmusik und klassischen Darbietungen, mit Jazz für Streicher, Third Stream Musik und Free Jazz.

Der **14. Jazzkurs Burghausen** findet vom 5.—9. Januar 1977 statt. Es werden dabei die Fächer Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Improvisation, Geschichte und Zusammenspiel behandelt. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstraße 17, 8000 München 40.

Jazztime ORF, der Konzertzyklus der Musikalischen Jugend Österreichs und des österreichischen Rundfunks, präsentiert in nächster Zeit folgende Ensembles in Wien: Charles Tolliver Quartett (3.11.), Teddy Wilson (30.11.), Ralph Towners Oregon (12.1.1977), Jimmy Heath Quartett mit der ORF-Big Band (1.2.1977), Clark Terry Gruppe (21.3.1977), Sarah Vaughan und die ORF-Big Band (16.4.1977) und Oscar Klein mit den Tremble Kids (13.5.1977). Es sind

noch weitere Konzerte mit Odetta, den Tremble Kids, dem Erich Kleinschuster Sextett und der ORF-Big Band in Graz, Krems, Leoben und Tulln vorgesehen. Von den Wiener Konzerten werden jeweils Rundfunkmitschnitte gemacht, die im Rahmen der ORF-Jazzsendung „Jazzforum“ samstags um 22.10 Uhr über Ö 3 zu hören sein werden.

FMP bringt in nächster Zeit folgende Jazzplatten heraus: Urs Voerker „S'Geschänk“, Alexander von Schlippenbach-Sven-Ake Johansson Duo „Live at the Quartier Latin“, Georg Gräwe Quintett „New Movements“, Irene Schweizer „Wilde Senioritas“, Urs Voerker-Peter Frey-Paul Lovens Trio, Radu Malfatti-Stefan Wittwer Duo „Thrumblin“ und Peter Brötzmann „Wolke in Hosen“. FMP hat die Kontaktanschrift: Free Music Production, Behaimstraße 4, 1000 Berlin 10, Tel. 030/3 41 5447.

I. Aachener Musiker-Kooperative nennt sich eine Vereinigung junger Aachener Musiker, von denen sich einige bereits auf der deutschen und europäischen Free-Music-Szene einen Namen gemacht haben. Mitglieder sind Paul Lovens, Uli Pütz, Udo Dahmen, Jürgen Sturm, Hansgeorg Meuser, Stefan Kremer, Elmar Kräling, Paul Lytton und Uli Kube. Die Kooperative hat sich unter anderem das Ziel gesteckt, ihre Musik in Konzerten einem weiteren Zuhörerkreis zugänglich zu machen. Kontaktanschrift: 1. Aachener Musiker-Kooperative, Robert Wenseler, Oppenhoffallee 78, 5100 Aachen, Tel. 02 41 / 50 66 52.



Mel Lewis

Geld oder Leben

Die Wurzeln des Jazz sind schwarz - Juden und Neger - Monotoner Rockrhythmus - Die Jazz Big Band Nummer 1

Als Sie vor der Entscheidung standen, mit kommerzieller Musik auf leichte Art viel Geld zu verdienen oder sich mit wenig Geld zu begnügen, dafür aber die Musik spielen zu können, die Sie spielen wollen, haben Sie sich für den zweiten Weg entschieden. Wann und wieso?

Als ich Ende der 50er Jahre in Kalifornien lebte, gehörte ich zu den aktivsten Musikern einer nicht gerade sehr lebendigen Jazz-Szene. Aber ich war eigentlich ganz zufrieden damit und ich hatte auch Gelegenheit, oft bei Jazzplattenaufnahmen mitzuwirken. Meine kommerzielle Studiotätigkeit nahm dagegen nicht so viel Zeit in Anspruch. Seit ich das Stan-Kenton-Orchester verlassen hatte, war ich als freier Musiker tätig, und die Jobs führten mich auch öfter nach New York. Ich spielte dort u. a. mit der Concert Band von Gerry Mulligan. Es kam dann so weit, daß ich mehr in New York war als in Kalifornien. Auch Dizzy Gillespie holte mich immer wieder, ich war die Nummer eins unter seinen Ersatzschlagzeugern, weil ich mich immer so lange frei machen und bei ihm spielen konnte, bis er wieder einen festen Schlagzeuger gefunden hatte. Wir waren seit Jahren befreundet, aber er nahm mich nicht fest in sein Orchester, weil ich, wie er sagte, zu teuer sei. In Wahrheit wollte ich mich nicht fest binden, weil ich mich nach vielen Jahren des Reisens fest niedergelassen und eine Familie gegründet hatte, also nicht wieder andauernd auf Tournee sein wollte. Verglichen mit Kalifornien, wo nichts Neues, Aufregendes geschah, alles aus zweiter Hand kam, erschien mir New York wie eine frische, belebende Brise. Jedesmal, wenn ich von dort in den Westen zurückkehrte, sagten meine Kollegen: „Junge, du spielst viel zu kraftvoll, was ist denn nur in dich gefahren?“ Es war mir aber einfach nicht mehr möglich, in diesem

gefälligen Westcoast-Stil zu spielen. Das Leben im warmen Klima Kaliforniens mag ganz angenehm sein, aber es baut die kreativen Energien ab. Man wird dick und langsam, verliert den Ehrgeiz und jede Begeisterung; die Monotonie des Wetters wirkt sich einfach hemmend auf alles aus. Man wird zu selbstgefällig, ist mit seiner Leistung grundsätzlich völlig zufrieden. Das ist nichts für mich. Ich bin ein anderer Mensch und spürte damals, daß ich aus diesem Kalifornien heraus mußte, daß ich New York brauchte mit all seinen anregenden, großartigen Musikern. Ich bin aus Buffalo, einer Stadt, die nur einen Steinwurf von New York entfernt ist, wo ich daher auch meine ersten wichtigen Jahre verbrachte.

Ich vermißte diese Stadt und merkte, daß sie der einzige Ort ist, an dem ich leben kann. So ging ich 1963 nach New York zurück, wo sich im gleichen Jahr auch Thad Jones hinflüchtete, nachdem er zuvor mit Count Basie ständig auf Reisen gewesen war. Natürlich wurde ich also hier wieder Teil des kommerziellen Studiobetriebs, doch hatte ich sehr oft Gelegenheit, Jazz zu spielen, also die Musik zu machen, die ich machen wollte. Wirklich schlechte Musik wurde damals nur ganz selten aufgenommen, selbst die Commercials hatten einen leichten Jazz-Einschlag. So war es mir nie langweilig, zumal ich abends ständig in Jazzclubs spielte. Das hatte ich immer so gehalten, gleichgültig, wie angespannt ich tagsüber auch gewesen sein mochte. Doch dann kam der Umsturz: Die Musik veränderte sich, der Rock hielt seinen Einzug auch in die Rundfunk- und Fernsehstudios. Der Wunsch, mit Thad Jones zusammen eine eigene Big Band zu haben, wurde damit immer brennender. Ich mußte einfach Jazz spielen, und wo anders hätte ich es besser tun können als mit eigener Band in den Jazz Clubs.

58-Sekunden-Commercials konnten mich nicht zufriedenstellen, auch wenn sie jazzig waren. Ich habe mein ganzes Leben lang den Jazz geliebt, er war schon immer Teil meines Daseins und ist es heute mehr denn je. Ich kann es nicht erklären, was mich dazu gebracht hat, für eine Sache Opfer zu bringen, von der ich sicher war, daß es sich finanziell nie lohnen würde. Trotzdem fühle ich mich als ein sehr reicher Mann, denn ich bin stets restlos glücklich, wenn ich Jazz spielen kann. Alles andere brachte mir nicht diese innere Befriedigung. Die meisten Leute halten mich für verrückt, weil ich doch alle Möglichkeiten hatte, im kommerziellen Musikgeschäft groß zu werden. Aber darauf kann ich verzichten, und so schnitt ich alle Verbindungen hinter mir ab. Als der Rock die Studios beherrschte, wäre es für mich ein leichtes gewesen, mich einzuschalten; ich hätte sicher so gut wie all die anderen Rock-Schlagzeuger getrommelt, ich glaube sogar besser als das Gros. Aber ich spürte, daß ich so etwas nicht gern tun würde, und deshalb fing ich es gar nicht an.

Wie erklären Sie sich, daß die Jazzmusik nicht diesen Massenzustrom hat wie die Rockmusik?

Man muß da gar nicht in Einzelheiten gehen, denn alles was gut ist, richtet sich von vornherein an eine Minderheit. Auch die beste klassische Musik hat nur wenige Anhänger. Das gilt für alle kreativen Gestaltungen, nicht zuletzt für den Jazz, die einzige authentische Kunstform der USA. Der Jazz ist black music, er wurde von schwarzen Menschen geschaffen. Aber nicht in Afrika, wenn dort auch sicher einige seiner Wurzeln liegen. Immerhin können die schwarzen Amerikaner für sich in Anspruch nehmen, den Jazz ins Leben gerufen zu haben. Die meisten Innovatoren, also diejenigen Musiker, die stilbildend waren wie Louis Armstrong, Dizzy Gillespie, Charlie Parker oder zuvor King Oliver oder Buddy Bolden, waren schwarz. Und beim Schlagzeug geht die Entwicklung zurück auf Baby Dodds oder Chick Webb. Gene Krupa profitierte davon, er machte populär, was Chick geschaffen hatte. So wie die Benny Goodman Band den Jazz erst so richtig unter die Leute brachte, d. h., der Jazz wurde nun auch die Tanzmusik der Weißen. Die Popularität, die Goodman erreichte, kam jedenfalls dem gesamten Jazz zugute. Die Weißen hatten das Geld und konnten die Jazzmusiker unterstützen. Aber wir wissen heute gar nicht mehr, wie viele großartigen Dinge sich bei den alten Jazzmusikern vollzogen. Die Leute versäumten Bands wie das frühe Ellington-Orchester oder das von Flet-

cher Henderson, wie überhaupt nur wenige Eingeweihte von den frühen großen schwarzen Bands wußten, die es finanziell gesehen nie zu nennenswerten Erfolgen brachten. Ich habe eine große Anzahl ihrer Platten, und wenn ich sie gelegentlich abhöre, entdecke ich dabei immer wieder Neues.

Ich hörte die großen Schlagzeuger, die schwarzen wie die weißen, schon in jungen Jahren, wenn sie nach Buffalo kamen. Sid Catlett, Jo Jones, Dave Tough oder Gene Krupa, der mich zunächst am stärksten beeinflusste. Buffalo war, was die Musik anbetraf, zu jener Zeit eine ideale Stadt, und ich hatte dort schon oft Gelegenheit, noch als ganz junger Mann Musik zu machen. In früheren Jahren hatten Angehörige von völkischen Minderheiten die Jobs anzunehmen, die für eine Minderheit gedacht waren. Die Musik war in erster Linie aus soziologischen Gesichtspunkten Betätigungsfeld für Juden und Neger.

Ich selbst bin auch Jude und heiße eigentlich Melvin Sokoloff. Ray Anthony war es, der mir den Künstlernamen Mel Lewis verpaßte. Diese soziologischen Überlegungen machen es verständlich, daß unheimlich viele der frühen Jazzmusiker jüdischer oder auch italienischer Herkunft waren. Die Stärke der Italiener lag indessen mehr auf dem Gebiet der organisierten Musik, und so gab es z. B. eine Menge hervorragender erster Trompeter italienischer Herkunft. Unter den weißen Jazzsolisten wären in der Regel die Juden führend. Auch die weißen Schlagzeuger waren meist Juden. In New York, dem riesigen Schmelztiegel, gab es schon früh große Wohnviertel für Schwarze, Juden und Italiener. Und gerade aus diesen Bevölkerungsteilen der Stadt rekrutierten eine Menge hervorragender Musiker. Die Juden und die Schwarzen machten im Jazz schon immer gemeinsame Sache; sie entsprachen sich in vieler Hinsicht, und meiner Meinung nach entstand aus dieser Verbindung auch der Blues. Die Entwicklung der Schwarzen und des Jazz geht Hand in Hand, und so meine ich, daß die Schwarzen jetzt endlich an der Reihe sind, ihren Platz in der Welt zu finden. Sie haben einen langen Weg zermürenden Kampfes zurückzulegen, bis sie am Ziel sind, aber wenn sie sich einmal behauptet haben, so wird das auch der Durchbruch des Jazz sein. 'Solange die Schwarzen unterdrückt waren, war es auch die Jazzmusik. Und so muß sich auch ein Wandel für beide gemeinsam vollziehen. Die Welt öffnet jetzt ihre Tore den Schwarzen und damit auch der Jazzmusik. Wenn also jetzt der Schwarze seinen Platz als gleichwertiger Erdenbürger bekommt, dann

wird auch die Jazzmusik ebenbürtig neben anderen Musikarten stehen.

Hatten Sie als weißer Musiker durch Ihre Zusammenarbeit mit dem Schwarzen Thad Jones und ihrer aus schwarzen und weißen Jazzsolisten bestehenden Band Schwierigkeiten?

Am Anfang hatten wir dadurch ganz beträchtliche Probleme. Die Schwarzen wollten mich nicht, und die Weißen wollten Thad nicht. Es gab zwar keine unüberwindlichen Schwierigkeiten, aber das Problem wurde doch hin und wieder offenkundig. Schließlich hat sich dann aber doch erwiesen, daß wir das Richtige getan haben. Unsere mit schwarzen und weißen Musikern besetzte Band ist eine Gemeinschaft, wie sie auch im Großen in der Welt bestehen sollte. Es ist aber enorm schwer, etwas an den Mann zu bringen, was objektiv gesehen zwar völlig richtig ist, was andere aber aus subjektiven Gründen nicht wahrhaben wollen und was deshalb abgelehnt wird. Insofern war es für uns doch ein harter Kampf, uns durchzusetzen, aber Thad und ich hielten wie Pech und Schwefel zusammen, nicht, weil wir schwarz und jüdisch sind, sondern weil es in diesem Fall grundsätzlich um Schwarz und Weiß geht. Und ich kenne kein anderes schwarzweiß gemischtes Team auf irgendeinem Gebiet, das so erfolgreich ist wie wir. Wir sind echte Freunde, und uns verbindet brüderliche Liebe.

Was bringt Thad in erster Linie in die Band ein?

Die Musik! Sie trägt den Stempel seiner Persönlichkeit. Für mich ist Thad ein Genie, einer der größten Musiker aller Zeiten. Ich bin nur der Schlagzeuger, aber Thad bringt die musikalische Substanz in die Band. Er steht für mich auf einer Stufe mit Ellington — als Komponist und Arrangeur. Dazu kommt noch sein Profil als Instrumentalist. Und ich glaube, die Leute haben weder sein Format als Komponist noch seine Leistungen als Solist völlig erkannt. Daß er von der Öffentlichkeit nicht als der wichtigste heute lebende Komponist und Arrangeur angesehen wird, hängt aber nicht zuletzt eben damit zusammen, daß er nur Jazz macht und eine Abneigung gegen jede Art kommerzieller Musik hat. Was ich bei Thad vor allem schätze, ist seine Originalität und sein Rhythmus, der gerade einem Schlagzeuger enorm viel Freude macht. Ich selbst bringe als Schlagzeuger jenes Feeling in die Musik, die für die Band so typisch ist. Das bedeutet, was auch immer in der Band passiert, welche Besetzungswechsel notwendig sein mögen, die Band bleibt doch immer

das, was sie ist, solange ich am Schlagzeug bin. Wenn jemand erklärt, das Gute an unserer Band sei, daß immer der gleiche Schlagzeuger mit von der Partie ist, so hat er insofern recht, als ein Schlagzeuger tatsächlich alles verändern kann, d. h., wenn der falsche Mann an den Trommeln sitzt, kann er die ganze Musik ruinieren. Dagegen können wir z. B. ohne weiteres den Bassisten austauschen, denn ich passe mich zunächst immer dem neuen Kollegen an, damit er sich in der Band gleich wohlfühlt, und

wenn er sich dann eingelebt hat, wandelt sich das Verhältnis, d. h. ich ziehe ihn auf meine Seite, um ihn dem Feeling der Band anzupassen. Was wurde aus Ihrem früheren Bassisten, dem grandiosen Richard Davis? Er hat sich ganz auf die Studioarbeit verlegt und spielt heute fast nur noch Elektro-Baß. Auf dem Kontrabaß ist er ein Virtuose. Nach Richard Davis hatten wir ja George Mraz, meiner Meinung nach den größten Bassisten, den Europa bislang hervorgebracht hat. Wenn sich ein Bassist nur vor-

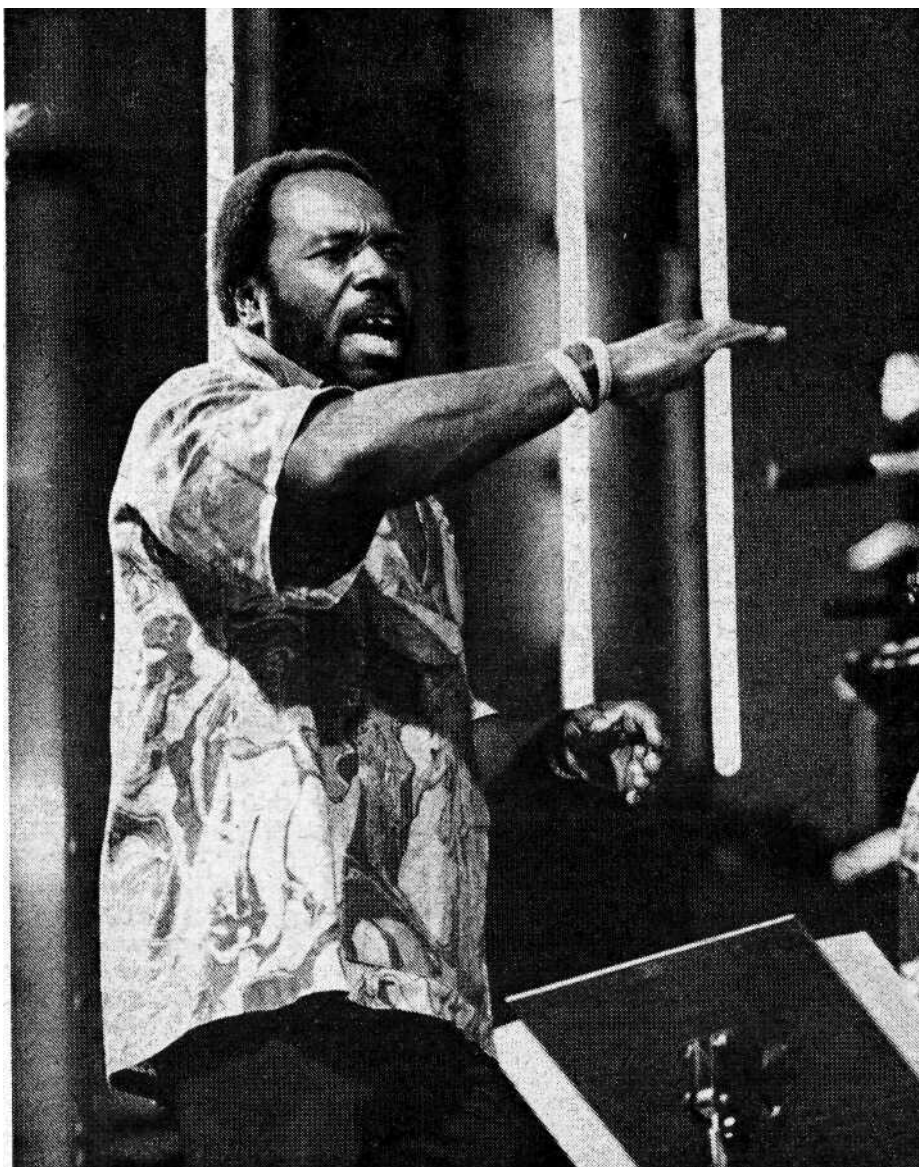
übergehend auf das elektrische Instrument eingestellt hat, dauert es im allgemeinen nicht allzu lange, bis er sich wieder an den Kontrabaß gewöhnt, wobei sich im allgemeinen das Elektro-Baß-Spiel aber trotzdem noch bemerkbar macht. Viele wollen auch einfach nicht wieder zurückkommen, und nach einigen Jahren wird es immer schwieriger für sie, sich wieder auf den Jazz und damit auf den Kontrabaß einzustellen. Manchmal vergeht eine endlos lange Zeit, bis sie sich wieder ganz zurechtfinden. Ich selbst habe mich niemals vom Jazz entfernt; auch wenn ich noch soviel Studioarbeit hatte, spielte ich dann doch nächtelang Jazz. Es war wie ein Zwang, und ich konnte nicht schlafen, wenn ich nicht zuvor Jazz gespielt hatte. Deshalb kam es auch eines Tages soweit, daß ich mich von anderer Musik völlig zurückziehen mußte. Es gibt sicher auch gute Rockmusik, und ich habe einiges gehört, was sehr geschmackvoll und gut gemacht war, aber ich habe keine Rockgruppe kennengelernt, die mir den Atem verschlug und die ich uneingeschränkt bejahen könnte. Ich habe mich auch zu wenig damit beschäftigt, um über die einzelnen Gruppen genau Bescheid zu wissen, habe aber im Radio hin und wieder Musik gehört, die von einer Rock-Idee ausgehend geschrieben wurde und ganz gefällig klang. Sie wirkte aber trotzdem monoton. Als Schlagzeuger ist es mir ein Rätsel, wie man die Meinung vertreten kann, der Rock sei interessant. Ich kann die Rock-Schlagzeuger nach dem Gehör nicht einmal voneinander unterscheiden, was mir bei den Jazz-Schlagzeugern ein leichtes ist. Denn da hat jeder seinen eigenen Stil. Demgegenüber haben Rock-Drummer auf all ihren Drum-Sets keinen eigenen Sound, sie klingen alle gleich und machen alle dasselbe. Dabei sind sie mit allen möglichen Dingen ausgestattet, haben überall herumgedoktert, und doch fehlt es ihnen an dem eigentlichen Pitch. Es gibt auch keine wirkliche Tonalität bei ihren Trommeln, alles wirkt geräuschhaft. Ich selbst benutze jetzt drei Tom-Toms, und die Leute meinen, das sei ein Rock-Drum-Set, aber ich hatte das zeitweise schon in den 30er und 40er Jahren, kam also jetzt wieder auf das zurück, was ich bereits als junger Musiker getan habe. Und all meine Trommeln sind gestimmt.

Wie ist heute die finanzielle Situation des Thad-Jones-Mel-Lewis-Orchesters? Von den Platten können Sie ja wohl nicht leben.

Nein, lange Zeit wurde überhaupt keine Platte von uns veröffentlicht, bis dann dieses Potpourri-Album herauskam. Da hatten wir den Forderungen

„Der wichtigste heute lebende Komponist und Arrangeur:“ THAD JONES

Foto: P. G. Deker



der Plattenfirmenchefs Gamble und Huff nachgegeben, nahmen sogar ihren Song „For the love of money“ auf, spielten ihn aber natürlich auf unsere Art, und erstaunlicherweise war ihnen das sogar recht. Wir dachten uns deshalb ein Rezept, aus, nach dem wir derartige Stücke spielen konnten, ohne auf den Jazz zu verzichten. Aber weil die Firma nicht wußte, wie sie Jazz verkaufen kann, nützte uns auch diese Konzession nichts. Witzig war nur, daß genau die Stücke, die eindeutig Jazz waren, bei den Rundfunkstationen am meisten eingesetzt wurden. Zum Beispiel Thad Jones' „Quiet lady“. Wir verließen die Plattenfirma Philadelphia International jedenfalls, bevor man uns ausbooten konnte und schlossen einen Vertrag mit A & M ab. Dort erschienen die „Suite for Pops“ und jetzt neu „New Life“. Vor kurzem haben wir außerdem ein Album „Live At The Domicile“ in München dafür gemacht. Die Aufnahmen erstreckten sich über verschiedene Abende, so daß man die besten Momente festhalten konnte. Aber sicher wurde mehr Musik aufgenommen, als auf einer Platte vorgelegt werden kann.

Jetzt kam doch auch die Platte „Thad Jones-Mel Lewis meet Manuel de Sica“ auf Produttori Associati heraus. Wie kam es dazu?

Das ist eine traurige Geschichte. Wir trafen Manuel zu jener Zeit, da wir keinen Plattenvertrag hatten. Er liebte die Band und hatte einiges an Musik komponiert, was er gerne mit uns aufgenommen hätte. Er war uns sympathisch, und wir fanden auch einiges von seiner Musik, die er für Filme geschrieben hatte, recht gut, so daß wir auf seinen Vorschlag eingingen. Er ist eigentlich kein richtiger Jazzkomponist, und so fiel Thad die Aufgabe zu, seine Musik aufzupolieren, die dann auch einigermaßen gut klang. Die Aufnahmen wurden später in London im schlimmsten Studio, das wir je betraten, gemacht. Dann aber passierte folgendes: Obwohl wir mit ihm übereingekommen waren, daß er über die Bedingungen mit uns verhandeln müsse, sobald er die Aufnahmen für eine Platte verwenden würde, veröffentlichte er die Musik ohne unser Wissen. Wir hatten keinen Vertrag gemacht, hatten auch kein Geld bekommen und erfuhren nur durch Zufall von dieser Veröffentlichung, als wir eine kleine Notiz darüber im Billboard fanden. In den USA liegen die Aufnahmen bereits auf Pausa Records vor, in Europa auf Produttori Associati. Wir hatten nie mehr etwas von de Sica erfahren, wußten also auch nicht, daß er jemand gefunden hatte, der ihm die Bänder abgekauft und auf

Platte übernommen hatte. Es ist unglaublich, daß die Platte unter unserem Namen erschien, ohne daß wir die Musik nach der Aufnahme jemals gehört hatten. Manuel de Sicas Name verdient es nicht, auf einem Album gemeinsam mit uns erwähnt zu werden. Wir sind sehr ärgerlich und werden die Sache nicht auf sich beruhen lassen. Vielleicht meint er, er habe eine Menge Geld für die Produktion ausgegeben, aber die Summe ist völlig belanglos gegenüber den Beträgen, die unsere Plattenfirma für ein Albumaufwendet.

Welche Stückzahlen müssen von einem Album abgesetzt werden, damit es sich rentiert?

Eine Platte kostet heute ungeheuer viel Geld, und die Firma möchte zunächst einmal die Summe wieder zurückerhalten, die sie in die Produktion gesteckt hat. Eine Platte mit einem Orchester kostet mindestens 35 000 Dollar, das bedeutet, die gesamten Unkosten sind erst abgedeckt, wenn etwa 40 000 Stück davon verkauft sind. Bevor man dann selbst Tantiemen bekommt, die ja nur einen Bruchteil ausmachen, müssen mindestens zwei- oder dreimal so viele Platten abgesetzt werden. Erst dann kann man sich jene finanzielle Rücklage schaffen, die man als „working money“ für die Band eigentlich dringend benötigt. Aber die anderen Jazz Big Bands verkaufen ihre Platten auch nicht besser als wir. Vielleicht nicht einmal so viele. Auch Basie oder Woody Herman nicht. Früher war das anders. Heute leben diese Bands praktisch von dem Namen, den sie sich einst gemacht haben. Und sie haben sicher im Lauf der Jahre so viel verdient, daß sie sich ihre eigenen Büros leisten können und ein beruhigendes finanzielles Polster im Rücken haben. Auch sind sie ständig auf Tournee, und es gibt keine Perioden, in denen sie nicht genügend Jobs finden. Bei uns kommt es dagegen hin und wieder vor, daß wir nur an Wochenenden spielen können, manchmal auch nur an einem Abend in der Woche. Diese Zeiten der Untätigkeit sind tödlich für eine Band. Kommt dann wieder eine längere Tournee, fehlt uns meist das nötige Startgeld. Aber trotzdem gehen wir auf die Reise, und bisher haben wir es auch immer irgendwie geschafft. In solchen Situationen geben viele Bandleader auf oder fangen aus diesem Grund gar nicht erst mit einer Big Band an. Thad und ich sind da sehr hartnäckig, wir wollen unbedingt spielen, glauben an das, was wir tun und sind überzeugt, daß es das Richtige ist. Als Musiker sind wir glücklich, hatten niemals die Illusion, reich damit zu werden, hatten nie im Sinn,

eine Menge Geld zu verdienen, vielmehr ging uns die Musik als solche über alles. Wenn finanzielle Pannen vorkommen, dann sind es Thad und ich, die dafür geradestehen. So passiert es immer wieder, daß wir mit leeren Händen von einer langen Tournee nach Hause kommen, daß wir also nicht einmal über die Gage verfügen, die alle anderen Bandmitglieder erhalten haben. Im übrigen aber haben wir überall viele Leute angelockt, die unsere Platten kennen und kaufen, und nirgendwo waren wir enttäuscht über mangelnden Publikumszuspruch.

Außer Thad und mir hat im Endeffekt bei diesen Tourneen niemand Geld verloren. Freilich wäre es schön, wenn wir hier und da noch Gewinne erzielen würden, damit auch wir über eine Rücklage verfügen, mit der wir irgendwelche Ausfälle abdecken können. In letzter Zeit arbeiten wir ziemlich regelmäßig, wir sind wiederholt nach Europa gekommen, reisten nach Japan und haben auch im Großraum New York viel zu tun. Aber die Jobs in den Staaten reichen nicht aus, um dort bleiben zu können. Eine rentable Tournee in den USA konnte bis jetzt einfach nicht organisiert werden. Wir wissen von anderen Bands, daß sie auf ihren Reisen, sehr viele kleine, schlechtbezahlte Jobs annehmen, in winzigen Städten zum Tanz spielen, in Country Clubs Musik machen. Vielleicht ist Stan Kentons Band da die einzige Ausnahme. Kenton hat es irgendwie geschafft, nicht zum Tanz spielen zu müssen, sondern nur Konzerte zu geben. Er gastiert zudem viel an High Schools und Universitäten, sein Management ist perfekt. Uns wird immer wieder gesagt, es wäre leicht, uns durchzusetzen, wenn wir eine Hitplatte hätten. Aber das ist für uns kein Argument, wir sind die Jazzband Nummer eins, machen hervorragende Musik und sind sicher, daß alle die jungen Leute an den Colleges und Universitäten, die selbst derartige Bands gegründet haben, begierig darauf sind, uns in persona zu hören.

Trotzdem hat unsere Agentur bisher keine große Tournee für uns zusammenstellen können, wobei ihre Hauptentschuldigung immer die fehlende Hitplatte ist. Wir müssen da jetzt selbst einen Weg finden, denn was die anderen Bands können, warum soll das für uns nicht möglich sein? Doch wie auch immer: Thad und ich sind optimistisch und sehen jetzt auch, daß sich ein Wandel anbahnt. Ich bin überzeugt, daß sich alles zum Guten wendet. Eines ist sicher: Solange wir gesund sind und es uns irgendwie möglich ist, werden wir die Band zusammenhalten.

(Aufgezeichnet nach einem Gespräch mit Gudrun Endress)

Funk,funk,funk-und kein Ende

„Funk“ heißt Schieß — mit dem gleichen Doppelsinn wie im Deutschen: Mordsangst und Gestank. „Funky“ ist nicht nur feige, sondern in der Sprache der Gettos stinkend. In alten Blues-Texten ist von „funky fingers“ die Rede — mit jenem sexuellen Nebensinn, den man auch aus anderen Fachworten der Populärmusik — Jazz, Rock'n'Roll etc. — kennt.

Funk kommt also aus dem Rhythm'n' Blues der schwarzen Gettos. Der Pianist Horace Silver war der erste, der funk in der Jazzmusik etabliert hat — wie er ja auch den Soul — die Musik der schwarzen Kirchen — in den Jazz einführte. Das letztere tat er mit seinem berühmten Gospel-Stück „The Preacher“, die funky-Spielweise setzte er mit „Creepin In“ (auf Blue Note) durch.

Bei Horace Silver war funky noch, was es auch im Getto-Blues war: eine Spielweise, die langsam und trotzdem von gespannter Intensität ist: „low and slow“, wie Scott Joplin, Jelly Roll Morton, und viele der alten schwarzen Musiker das nannten — und geradezu forderten. So ist es ja oft gewesen: was ursprünglich „leise und langsam“ sein sollte, wurde dann immer lauter und hektischer.

Es ist ein weiter Weg von Horace Silvers „Creepin In“, 1955, bis zu dem, was in der Mitte der siebziger Jahre daraus geworden ist. Am einmütigsten hat sich die Kritik — sogar diejenige der amerikanischen „trade magazines“, der einschlägigen Handelsblätter — auf Donald Byrd gestürzt, ihn buchstäblich am Boden zerfetzend. Aber Donald Byrd ist längst jenseits von Gut und Böse. Hunderttausende verkaufter Schallplatten, ein Reichtum, ein Lebensstandard, wie er ihn noch vor wenigen Jahren nicht einmal erträumen konnte, trösteten ihn über die Schmähreden hinweg.

Wer Byrd auf seinen neueren Blue Note-Platten hört, sollte meinen: der Mann weiß nicht, was funky in Wirklichkeit ist. Aber Donald weiß. Er gehört zur ersten funky-Jazz-Generation der fünfziger Jahre. Damals galt er als einer der glänzendsten neuen Jazz-Trompeter. Sein schönstes funky-Stück spielte Ping-Pong zwischen dem Getto-Wort „funk“ und dem deutschen Wort „Funk“. Es heißt

„Südwest-funk“ und war unserer Südwestfunk-Jazzarbeit gewidmet, 1958 aufgenommen (ebenfalls auf Blue Note).

Als ich Donald Byrd im vergangenen Jahr in einem Studio in San Francisco traf und wir über das alte Stück sprachen, sagte er: „Ich hätte verhungern können, wenn ich weiter so gespielt hätte.“

Wahrscheinlich hat Mr. Byrd recht. Jenseits der Generation der alten großen Jazztrompeter — Miles, Dizzy, Clark Terry und der wenigen anderen — hat es in der jüngeren Generation nur einer geschafft: Freddie Hubbard. Woody Shaw lebt in Armut und Bitterkeit mal in New York, mal in San Francisco und kann nur existieren, weil seine Frau eine anerkannte klassische Pianistin ist. Randy Brecker hat sich längst dem allgemeinen musikalischen Ausverkauf angeschlossen. Eddie Henderson hat zwar wenige Kompromisse gemacht, aber leben kann er nur, weil er im Hauptberuf Psychotherapeut und Psychologe ist... Und dann gibt es unter den jüngeren noch Hannibal, vielleicht der einzige seiner Generation, der weiterhin kompromißlosen Jazz auf der Linie der großen schwarzen Jazz-Trompeter bläst. Sogar der eine, der es geschafft hat, Freddie Hubbard, nimmt auf seinen CTI- und CBS-Platten an dem allgemeinen musikalischen Bankrott teil, kräftig mitrührend in der „stinkigen“ (!) Marktbrühe für jedermann.

Wer Freddie auf seiner neuesten Platte hört, hält kaum für möglich, daß dies der gleiche Hubbard ist, der noch vor wenigen Jahren die feurigste, einfallsreichste, intensivste Jazz-trompete diesseits von Dizzy Gillespie geblasen hat. Ja, die Sache ist noch paradoxer: Auf dem Newport-New York-Festival dieses Jahres bewies er, daß er immer noch so toll spielen kann wie damals. Die Kritik überschlug sich vor Überraschung. Fast jeder fragte: Wenn er so kann, warum tut er's dann nicht mehr?

Bei Musikern wie Donald Byrd oder Freddie Hubbard, deren Potential man kennt, ist die musikalische Verschlechterung besonders ins Auge springend. Sie ist es selbst dann, wenn man die moderne funky-Musik

liebt. Wir haben sie ja alle geliebt, als es mit ihr begann, haben uns gefreut über den neuen Rhythmus, die neuen Sounds, unseren Spaß gehabt an der Elektrifizierung der alten akustischen funky-Klänge. Nur ist eben inzwischen eine wahre funk-Flut daraus geworden, und ich glaube, die Jazzwelt muß langsam achtgeben, daß sie nicht von ihr überspült wird.

Die Verschlechterung gilt in jeder Hinsicht: harmonisch, melodisch, sound-mäßig, ideenmäßig, ja selbst in dem Bereich, auf den die funk-Verkäufer am stolzesten sind: dem rhythmischen.

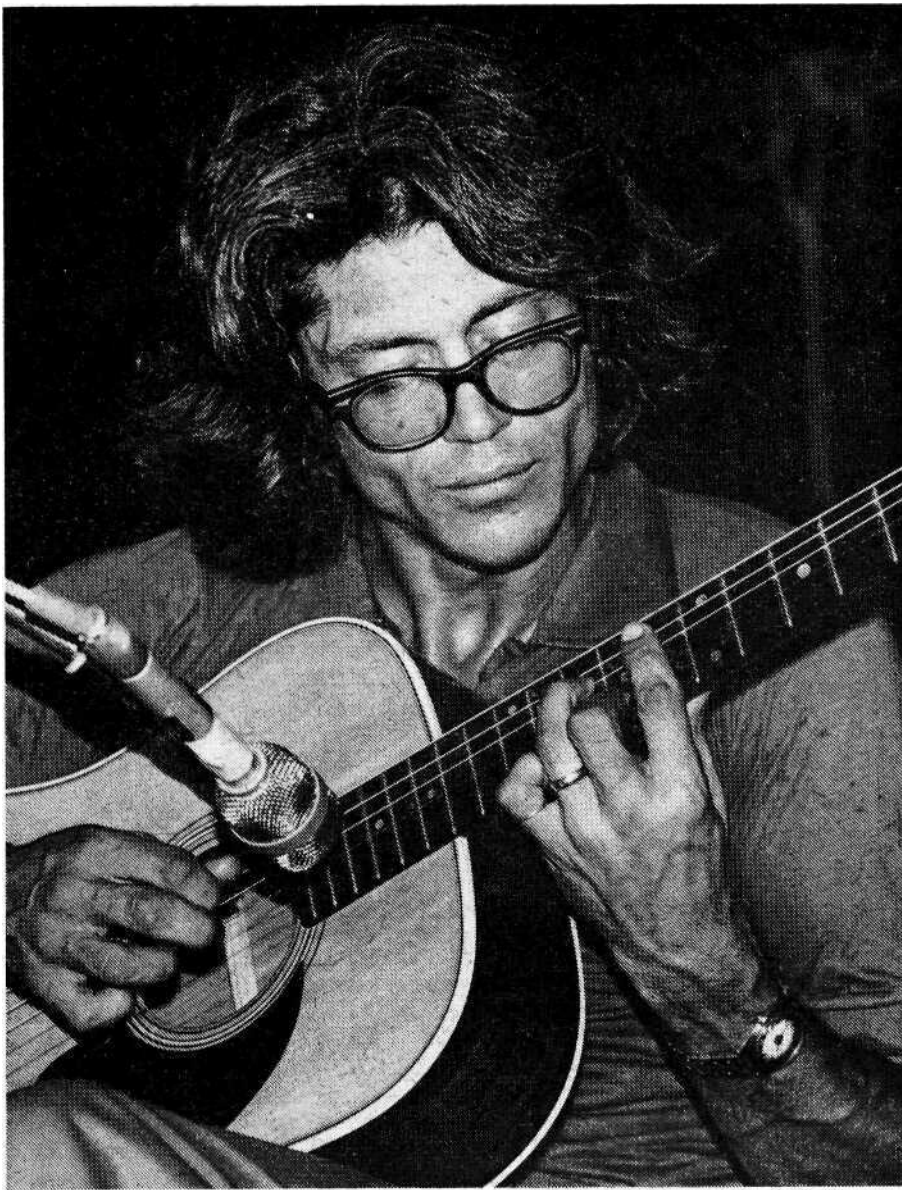
Das rhythmische Arsenal ist verengt, verkleinert gegenüber der Fülle rhythmischer Möglichkeiten, die es im herkömmlichen Jazz gibt. Selbst bei dem größten Meister dieser funky-Rhythmen, selbst bei Alphonse Mouzon, hört man, wenn er seine Disco-Masche abzieht, allenfalls in Ansätzen, was für ein grandioser Schlagzeuger er in Wirklichkeit ist. Was da getrommelt wird, das sind nur noch stereotype, routinierte Klischees, die nichts mehr zu tun haben mit dem rhythmischen Reichtum, über den Alphonse Mouzon gebot, als er mit McCoy Tyner oder mit Weather Report oder im vergangenen Jahr in Deutschland mit Joachim Kühn und Albert Mangelsdorff trommelte.

Nicht also nur die Bläser, auch die Schlagzeuger mußten ihren Standard verschlechtern, um funky zu spielen.

Bereits im vergangenen Jahr hat der amerikanische Kritiker Bob Palmer gewarnt, daß die funk-Masche leerlaufe; es sei immer wieder das gleiche, immer wieder die gleichen Klischees, die gleiche Routine; das, worauf es wirklich ankommt — Sensibilität —, könne nicht mehr oder kaum noch vermittelt werden.

Der Verlust an Sensibilität und Individualität ist vielleicht das bedauerlichste. Einer der sensibelsten Jazz-Gitaristen der letzten zehn Jahre ist gewiß Larry Coryell. Und nun höre man, was die funk-Welle aus Larrys Musik auf seiner neuesten Platte gemacht hat — in einem Stück zum Beispiel wie „Yin Yang“, auf Arista erschienen!

Arista muß genannt werden, denn hier wird die funky-Masche am bedenkenlosesten vermarktet: eine große Fir-



Einer der sensibelsten Gitarristen von heute: LARRY CORYELL

Foto: P. G. Deker

ma, die sich nur einen einzigen akustischen Musiker hält: Anthony Braxton — jeder sagt: als Alibi! — und die im übrigen jeden, der ihr unter die Fittiche gerät, zum gleichen Einheitsbrei vermenschet: Urszula Dudziak, Michal Urbaniak, Randy und Michael Brecker, Larry Coryell...

Urszula Dudziak: Man erinnert sich an das fragile, zarte, abstrakte Vokal-Filigranwerk, das sie präsentierte, als sie vor ein paar Jahren in Deutschland und in der Schweiz lebte. Urszula singt immer noch so — aber darunter liegt auf ihrer Arista-Platte ein funky-Rhythmus, der gerade im Kontrast zu dieser Stimme etwas Obszönes, etwas Vergewaltigendes an sich hat.

Vielleicht darf man, mit aller Vorsicht, folgendes sagen: Funk — nicht die echte, alte, blues-orientierte funky-

Musik, aber die moderne, elektrisierte funk-Welle — vermittelt immer nur einen Minimalausschnitt aus dem, was ein Musiker wirklich kann. Auf diese Weise werden uns lauter Minimal-Musiken und Minimal-Musiker suggeriert — und man muß die betreffenden Musiker schon genau kennen, um zu wissen, daß sie in Wirklichkeit gar nicht so „minimal“ sind.

Funk also tut das Gegenteil von dem, was wirklicher Jazz für einen Musiker tut. Funk engt ein, während doch die eigentliche „challenge“, die Herausforderung des Jazz, darin liegt, daß ein Musiker gefordert wird, alles einzusetzen, worüber er gebietet, und dabei womöglich noch über sich hinauszuwachsen.

Und funk uniformiert und entindividualisiert. Die funky-Musiker klingen alle gleich. Man hört kaum noch Un-

terschiede. Joe Zawinul hat im Zusammenhang mit Alphonso Johnson darauf hingewiesen. Er ist gewiß ein großartiger Bassist, aber die funk-Masche hat ihn eingeengt, ihn uniform gemacht.

Inzwischen gibt es Hunderte, die sich auf dem allgemeinen funk-Ausverkauf feilbieten: der Bassist John Lee und der Schlagzeuger Gerry Brown, die junge Flötistin Bobbi Humphrey, die Gitarristen George Benson und Joe Beck, Lalo Schiffrin — vor wenigen Jahren noch einer der anspruchsvollsten Jazz-Arrangeure; die Gruppe „Blood, Sweat and Tears“ ist auf ihrer neuesten Platte voll eingeschwenkt auf die funk- und Disco-Mode. Ähnlich der Schlagzeuger Tony Williams und viele, viele andere ...

Ein besonders deprimierendes Beispiel bietet Larry Young / Khalid Yasin, denn das war ja einmal der Organist, von dem man sagte, daß er, nach Jimmy Smith' dröhnenden Orgelsounds, die nächste Etappe des Orgelspiels einleite, vielschichtig, schillernd und durchaus auch ein wenig intellektuell. Auf Larrys neuester Platte — versteht sich, auf Arista — gibt es ein Stück mit dem zynischen Titel „H + J = B“ („Hustle + Jam = Bread“). Wahrhaftig: dies ist zynische Musik.

Sprache ist schließlich nichts x-beliebiges. Vielleicht sollte man einmal darüber nachdenken, was es phänologisch bedeutet — oder jedenfalls bedeuten kann —, wenn einer der populärsten musikalischen Trends dieser Jahre im Klartext „Angst“, „Schuß“, „Gestank“ heißt.

Und doch! Immer noch gibt es Musiker, die funky-Rhythmen schöpferisch verwenden, schöpferische Musik über ihnen improvisieren — wie Jazzmusiker seit je die Rhythmen des Tages aufgegriffen haben und mit ihnen und durch sie schöpferisch geworden sind.

Einer von ihnen ist Joe Henderson in San Francisco auf Milestone. Und nachdem ich die Plattenfirma Arista vorhin als abschreckendes Beispiel erwähnt habe, sollte jetzt vielleicht gesagt werden, daß Milestone eine Firma ist, die zwar gewiß nicht — was man ja auch nicht verlangen kann — unberührt an der funky-Masche vorbeigegangen ist, die aber doch immer wieder versucht hat, funky-Rhythmen schöpferisch und fruchtbar zu machen: in Aufnahmen etwa von Sonny Rollins, Flora Purim oder dem verstorbenen Cannonball Adderley — all dies produziert von Orrin Keepnews, einem Produzenten, der alt genug ist, um noch selber erlebt zu haben, wie funky-Musik ursprünglich klang: in den schwarzen Gettos der fünfziger Jahre.

MICHAL URBANIAK

KEIN SITZ ZWISCHEN ZWEI STILEN

Seit jeher waren die Grenzen zwischen Jazz und kommerzieller Tanzmusik fließend. Jene Musiker, die in der Musik lebten, sich durch sie offenbarten und zu Ausdrucksformen gelangten, die unter dem Begriff Jazz einen neuen musikalischen Raum eröffneten, diese Musiker fanden ihre Existenz vorwiegend in Kapellen, die zum Tanz spielten. Je mehr Jazzmusiker in solch einer Band saßen, desto jazzbetonter war natürlich die Musik, und wenn gar ein Jazzmusiker eine Tanzkapelle aufstellte und leitete, dann waren selbstverständlich besonders viele Jazzstücke im Repertoire, das freilich auch in diesem Fall zwangsläufig eine ganze Reihe „Commercials“ enthalten mußte. Aber der Unterschied zwischen den „Hot Bands“ von Fletcher Henderson oder Chick Webb und der „Sweet Music“ von Hal Kemp oder Leo Reisman war doch gravierend. So wie in Deutschland etwa die heißen Orchester von James Kok und Heinz Wehner nicht mit den Salon-Kapellen von Marek Weber oder Egon Kaiser zu verwechseln waren. Freilich machte sich der Jazzeinfluß in der gesamten Tanzmusik bemerkbar, ja, sie lebt seit Bestehen des Jazz von den kreativen Jazzmusikern, also von den Resultaten der Jazzentwick-

lung. Generell gesehen hat sich an dieser Situation nichts geändert. Der Jazz ist seinem Wesen nach keine Massenmusik, der Jazzmusiker begreift Musik nicht als Verkaufsartikel, und wie früher suchen viele Jazzsolisten ihre Existenz in Tanzorchestern, die dementsprechend noch heute nach der Anzahl der Jazzer mehr oder weniger jazzbetont musizieren. Kleine Jazzgruppen aber haben heute so wenig wie einst die Chance, mit jener Musik, mit der sie sich wirklich identifizieren, in der sie leben, mit der sie glücklich sind, auch ihr Brot zu verdienen. Sie kommen entweder wie weiland Louis Armstrongs Hot Five oder Seven nur sporadisch zusammen, oder sie machen, um Jobs zu bekommen, Konzessionen in Richtung modischer Tanzmusik, wie es früher John Kirby, Nat King Cole, Wingy Manone und viele andere taten. So strecken sich hüben und drüben Jazzmusiker nach der Decke, das Spiel der gegenseitigen Beeinflussung von kreativem Jazz und populärer Tanzmusik geht weiter. Der Rock holte sich seinen rhythmischen Akzent vom Blues und Jazz, machte ihn — durch kräftige Schnitte hier und Übertreibungen dort — reif zur Mode und bot dadurch für Jazzmusiker wieder eine Existenz-

möglichkeit. Wo sich aber Jazzmusiker in die Rockbands mischten, wurde die Musik jazzbetont, wo Jazzmusiker Rockbands aufstellten, beherrschten die Jazzelemente einen Großteil der Musik.

Und wie eh und je ist der Beifall des großen Publikums, verbunden mit guten Jobs und damit dem Ende finanzieller Sorgen, steter Anreiz, in der Sicherheit des Musikgeschäfts zu verweilen.

So steht der Jazzmusiker oft am Scheideweg, und nur wenigen ist es gelungen, sich mit ihrer Musik konzessionslos den Erfolg zu erspielen, der eine finanziell sorglose Existenz gewährleistet. Der polnische Saxophonist und Violinist Michal Urbaniak hat in seine Musik Elemente mit aufgenommen, die für den modischen Rock typisch sind, und er konnte sich mit diesem Konzept nun auch in den USA durchsetzen. In einem Gespräch ging es um seine Position, um seine Erfahrungen in Europa und in den USA, wobei auch klar wird, für welche Richtung er sich als Musiker entschieden hat. Urbaniaks Stellungnahmen erfolgten in englischer Sprache, sie wurden für den folgenden Artikel in der deutschen Übersetzung unverändert zusammengefaßt. Die Red.

Meine Wurzeln liegen im Jazz, und ich scheue nicht davor zurück, alles mit in die Musik einzubeziehen, was es bisher gegeben hat. Und ich möchte nichts über Bord werfen, habe vieles im Kopf, was ich in meine Musik einfließen lassen möchte, trage mich auch zuweilen mit dem Gedanken, eine Platte mit richtigem Standard Jazz zu machen, die vielleicht nirgendwo Anklang finden würde. Ich habe einfach das Gefühl, daß alles, was ich weiß, jetzt zusammenwächst, daß wir alles mit uns herumtragen und zu gegebener Zeit darauf zurückkommen. Ich glaube an eine Evolution, wobei stets ein enger Kontakt zu all dem besteht, was vorher im Jazz gespielt wurde. Wichtig ist die Kommunikation und ich habe herausgefunden, daß es nicht darauf ankommt, **was** man spielt, sondern **wie** man spielt. Wenn man wirklich überzeugend Musik macht, findet man Anklang bei den Zuhörern, auch wenn sie nicht unbedingt verstandesmäßig erfassen können, was sich da musika-

lisch alles vollzieht. Immer wieder haben Konzert- oder Jazzclub-Besucher uns gegenüber offen bekannt, daß sie nichts über die Musik wissen, schon gar nichts über den Jazz im einzelnen, aber daß ihnen gefallen habe, was wir boten. Problematisch wird es nur bei den typischen Crossover-Gruppen, bei den Formationen also, die gewissermaßen zwischen Jazz und Pop angesiedelt sind. Wenn man nämlich von einem ursprünglichen Jazz-Hörerkreis zu einem breiteren Publikum, zu den Rockfreunden vorstößt, dann ist es klar, daß man einen Teil seiner Jazz-Zuhörer verliert. Man läuft sogar Gefahr, sich zwischen zwei Stühle zu setzen, indem man die einen verliert, ohne noch die anderen für sich gewonnen zu haben. So erging es uns am Anfang bei den Rundfunkstationen. Die Jazzleute dort sagten, unsere Musik sei ihnen zu elektronisch und habe z. B. mit Charlie Parker nichts mehr zu tun, die Popleute aber monierten, daß unsere Musik viel zu jazzig sei. So sitzt man unversehens zwi-

schen beiden Standpunkten fest. Glücklicherweise ging es uns aber beim Publikum nicht so, das heißt, wir fanden neue Zuhörer ohne die alten zu verlieren. Wir haben inzwischen die Erfahrung gemacht, daß die laute Musik gar nicht mehr gefragt ist. Das ist sehr erfreulich, denn für viele Musiker bedeutete die verlangte Überdosis an Lautstärke eine Zumutung. Ich bin sicher, daß die Musik jetzt wieder leiser und wohlklingender wird. Die Leute haben alle so viele Probleme mit sich und ihrer Umwelt, daß sie eine Musik hören wollen, die positiv ist, die ein gutes Gefühl vermittelt. Das bedeutet durchaus kein Abstieg in Banalitäten, vielmehr kann auch eine solche Musik hohes Niveau besitzen. Viele Jazzmusiker haben sich von der Elektronik distanziert, weil sie zuvor von vielen Gruppen so schlecht und einfallslos eingesetzt wurde, daß das uns allen sehr geschadet hat. Man kann nämlich nicht behaupten, im Gegensatz zur akustischen Musik sei die elektronische grundsätzlich

sehr laut, es gibt Beispiele genügend, die das Gegenteil beweisen. Ich finde, daß das, was Jan Hammer, Chick Corea, George Duke oder Joe Zawinul auf dem Electric Piano oder dem Synthesizer bieten, vielfach recht zart und sehr musikalisch ist.

Chick Corea gehörte übrigens zu den Musikern, die uns für unseren USA-Aufenthalt Mut machten. Er sagte: „Mit eurer Konzeption solltet ihr euch keine Gedanken über die Zukunft machen, denn ihr werdet es damit sicher schaffen!“ Als wir ein Jahr später mit der Return To Forever auf Tournee gingen, sagte Chick mit siegessicherem Lächeln: „Erinnert ihr euch noch an meine Prognose? Habe ich nicht recht gehabt?“ Nun, der Weg dorthin war jedoch alles andere als leicht. Man muß in den USA seine Erfahrungen schon selbst sammeln. Als Visitenkarte hatten wir praktisch nur die CBS Platte „Super Constellation“ vorzuweisen, die wir 1973 in-Deutschland gemacht hatten. Damit versuchten wir unser Glück bei der amerikanischen Columbia. Aber dort empfing man Urzula und mich nicht einmal. Als wir es dann doch irgendwie schafften, daß sich die Leute über unsere Musik anhand der Platte informierten, waren sie zunächst voll des Lobes, als sie aber hörten, daß wir in den USA bleiben und unsere restliche Band nachkommen lassen wollten, zeigten sie sich erneut äußerst reserviert. Es gibt eben viele Leute im Ratengeschäft, denen es nicht um musikalische Belange geht, sondern die ausschließlich kommerzielle Interessen vertreten. Drei Monate lang tat sich überhaupt nichts, und als wir noch das Pech hatten, daß man unser Auto aufbrach und daraus all unsere Habe stahl, fühlten wir uns am Ende. Wir hatten zuvor nie auf Kredit gelebt, aber nun blieb uns keine andere Wahl.

Nun war die Reaktion des Publikums bei unseren Konzerten zwar ganz phantastisch, aber die Transportkosten sind für eine Gruppe mit viel elektrischem Equipment so hoch, daß uns von der jeweiligen Gage fast nichts übrigblieb.

Aber man muß reisen, muß Konzerte geben, um auf sich aufmerksam zu machen. Und man muß Platten aufnehmen. Aber auch die mußte ich selbst bezahlen. Sie verkauften sich zunächst schlecht, und erst in den letzten paar Monaten setzten sich die Alben gut ab. Man darf dabei nicht vergessen, daß Verkaufszahlen, die in Europa als Knüller gewertet werden, in den USA nichts bedeuten. Um eine Plattenfirma dort wirklich für sich zu interessieren und sicher zu sein, daß sie sich auch weiterhin für einen ein-

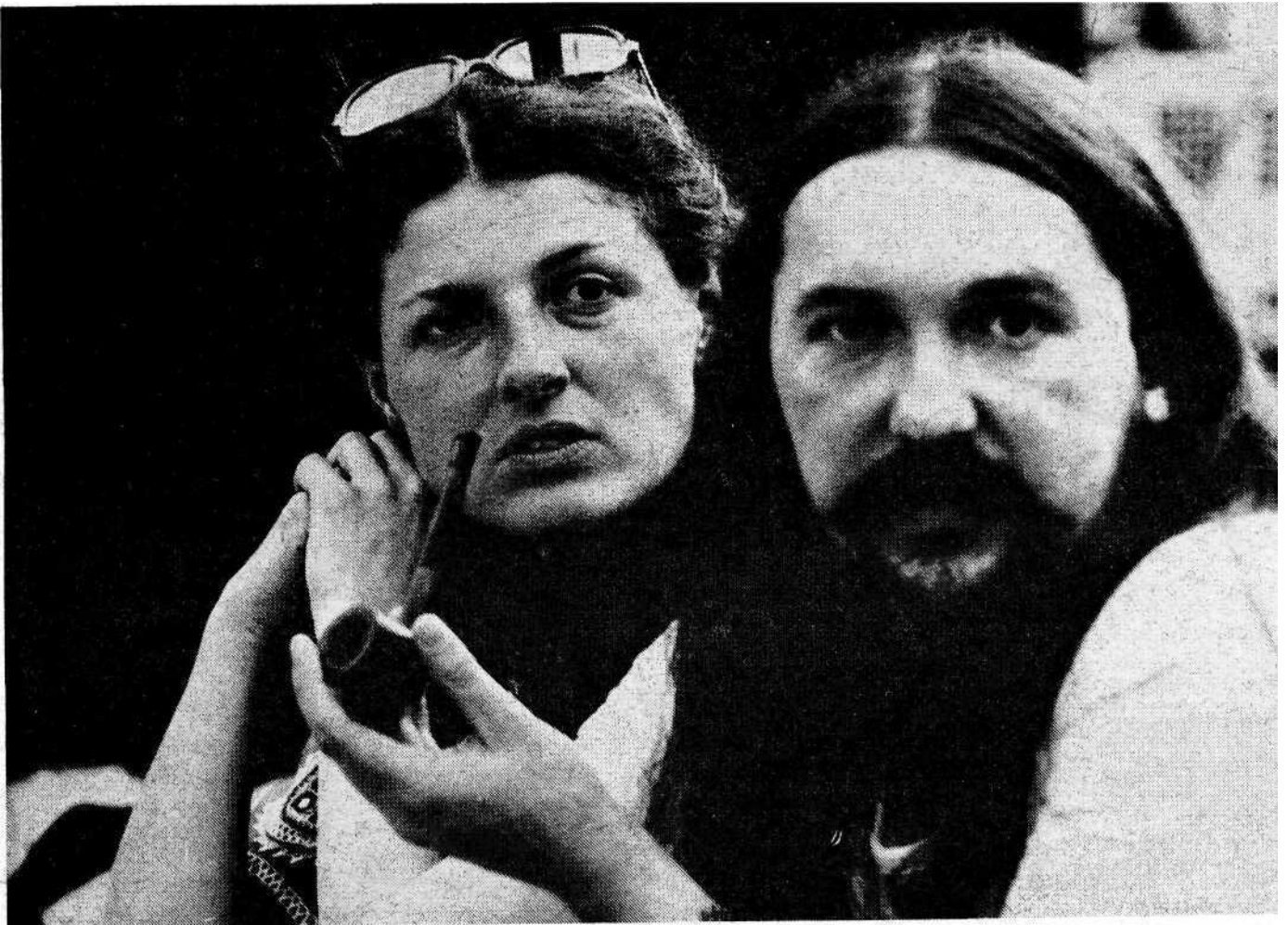
setzt, müssen die Absatzziffern ebenso hoch sein wie die der erfolgreichen Pop-Bands. Es gibt einige Gruppen, die zwar unter Jazz geführt werden, die aber durch ihren Rockdrill Plattenumsätze haben wie erfolgreiche Popleute. So z. B. Hancock oder die Crusaders. Ab 100000 verkauften Platten wird man in den USA für eine Plattenfirma interessant. Das ist das Minimum. Daß die Columbia uns dann unterstützte, obwohl drei der von meiner Gruppe veröffentlichten Platten nicht einmal zusammen das Limit von 100000 abgesetzten Platten erreichten, muß ich ihr hoch anrechnen. Aber es kann durchaus passieren, daß unsere Musik vielleicht in zwei, drei Jahren für den Pop-Markt erst interessant wird, denn im Grunde genommen sind wir der Zeit weit voraus, und das Publikum zieht immer erst Jahre später nach.

Die amerikanische Jazz-Szene stellt den einzelnen zwar vor mehr Probleme als die europäische, bietet zugleich aber auch sehr viel mehr positive Möglichkeiten. In Europa kann man als Jazzmusiker bis zu einem gewissen Punkt vorstoßen, von dem aus es dann nicht mehr weitergeht, es sei denn, man arbeitet mit klassischen Musikern zusammen oder faßt Fuß im Popgeschäft. In den USA gibt es dagegen unbegrenzte Möglichkeiten. Man kann die überraschendsten Erfolge erleben, aber auch von den verhänglichsten Fehlschlägen getroffen werden. In Europa ist das Risiko zwar nicht so hoch wie in den USA, dafür sind aber auch die Erfolgchancen weit geringer. Schon ganz früh, zu Beginn meiner Laufbahn als Musiker, hörte ich in Polen die Jazzsendungen der Voice of America und hatte den Wunschtraum, eines Tages in die USA zu gehen, dort Erfolg zu haben und mit den besten Musikern zusammen spielen zu können. Als ich mich dann in Europa langsam durchzusetzen begann, spürte ich, daß ich damit einen weiteren Schritt zu meinem eigentlichen Ziel, den USA, tat. Aber der Weg in Europa erschien mir dann so lang, daß ich mich fast entmutigen ließ. Heute weiß ich: die schnelle Entscheidung, auf eigene Faust in die USA zu reisen, war das einzig Richtige. Und das, obwohl es für uns sehr, sehr schwer war, dort Fuß zu fassen. Ohne die europäischen Jazzmusiker abwerten zu wollen, ist die Überlegenheit der amerikanischen Kollegen, vor allem der Rhythmusmusiker, nicht zu überhören. In Europa habe ich mich immer über die Rhythmusgruppen geärgert, die eigentlich nie das spielten, was ich mir vorstellte. Dieses Problem hatte ich in den USA nie. Die Musiker haben ein anderes Feeling,

einen anderen Beat, setzen sich mit sehr viel mehr Energie ein und verfügen über eine Ausstrahlung, daß man selbst zu einem Teil des Rhythmus wird. Man könnte sagen, sie dienen all dem, was man spielt. Man kann sich also voll und ganz auf sich selbst konzentrieren. Ich habe auch den Eindruck, daß das amerikanische Publikum stärker auf den Rhythmus anspricht als die Europäer. Wenn er nicht kräftig akzentuiert wird, wenn er nicht swingt, keinen Funk hat, ziehen die Amerikaner nicht mit und bleiben uninteressiert. Es ist klar, daß sich das in unserer eigenen Weiterentwicklung niederschlug, aber wenn es auch rhythmisch eine Veränderung gegeben hat, war sie nicht so gravierend, daß sich unsere Musik hätte wandeln müssen. Wir nahmen allerdings einige kürzere Stücke auf, um damit zu erreichen, daß sie öfter im Radio gespielt werden.

Ich habe eine Vorliebe für Rock, hörte in den 60er Jahren viel James Brown, und es faszinierte mich, was er geboten hat, obwohl ich selbst damals nie Rhythm and Blues spielen wollte. Wir haben auch schon richtige Rockkonzerte gegeben, das war dann eher eine Musik wie auf den Platten. Nun ist die kommerzielle Musik in den USA vielfach weit besser als die in Europa. Wir konnten das gerade auch jetzt wieder während unserer Europareise feststellen: Es war deprimierend, was wir in Frankreich, Deutschland oder Schweden im Fernsehen oder bei Shows hörten. Es wird in den USA einfach mehr an Leistung verlangt als in Europa. So sind die Studio-Jazzmusiker allgemein phantastische Notisten, die ihr Instrument meisterhaft beherrschen. Diese gute Schulung der Jazzsolisten bringt es auch mit sich, daß sie von den klassischen Musikern voll anerkannt werden und daß es auch keine Unterschiede in der Bezahlung gibt. Ich selbst würde gerne einmal etwas für Blechbläser schreiben, wobei ich bei den Ausführenden nicht ausschließlich an Jazzmusiker denke, sondern an ein Brass Orchester, das ich mit einer Jazzgruppe kombinieren möchte. Derartige Fusionen erscheinen mir sehr reizvoll, und ich möchte das gerne einmal versuchen.

Im übrigen werde ich nach wie vor mit elektronischen Instrumenten arbeiten. Wir setzen ja neben dem Elektro-Piano den Synthesizer, das Echochord, einen Ring-Modulator und das Lyricon ein. Urszula, die früher klassischen Klavierunterricht hatte, spielt selbst auch einen Synthesizer, den sie aber nur als Ergänzung zu ihrer Stimme gebraucht. Sie singt also nicht über den Synthesizer, denn als



URSZULA DUDZIAK und MICHAŁ URBANIAK

Foto: Hans Kumpf

sie das einmal versuchte, erkannte sie, daß sie das auch ohne dieses elektronische Hilfsmittel bringen kann. Ich kenne auch niemand, der musikalisch etwas mit der an den Synthesizer angeschlossenen Stimme hervorgebracht hätte, was wirklich neu gewesen wäre.

Neues zu bieten ist aber gerade für den Plattenverkauf von größter Bedeutung. Es ist spektakulär, wenn in den Kritiken zu lesen ist, die Musik gehe in eine neue, nie zuvor gehörte Richtung. Damit wird das Interesse der Leute geweckt, und sie wollen dieses Neue kennenlernen. Man kann schließlich verstehen, daß sie sich nicht so sehr für Platten interessieren, die das bringen, was sie schon tausendmal gehört haben, und auf denen das variiert wird, was längst in perfekterer Form vorliegt. Gerade die Saxophonisten der Coltrane-Ära wollen das nicht einsehen und sind zutiefst traurig, wenn nicht sogar verbittert, daß sie bei einem größeren Publikum nicht die Anerkennung finden,

die ihnen nach ihrer eigenen Ansicht zusteht. Leider machen sich viel zu wenig Musiker ernsthafte Gedanken über die Musik. Ich selbst habe eines Tages einsehen müssen, daß ich nur einer der zahllosen Saxophonisten war, der das spielte, was es zigtausendmal schon zuvor zu hören gab. Und all die, die — wie ich — einem großen Vorbild nacheiferten, waren deprimiert darüber, daß sich nicht viele Leute fanden, die nochmal hören wollten, was ihnen schon lange zuvor in höchster Vollendung geboten worden war. Ich sah ein, daß es für eine solche Musik keinen Platz mehr gibt, selbst wenn sie wirklich großartig gespielt wird. Coltrane ist eben einmalig, er setzte den Maßstab, alle anderen sind weniger genial. Das muß man sich vor Augen halten, so schmerzhaft diese Erkenntnis für jene sein mag, die Jahr um Jahr darauf verwandt haben, ihrem Vorbild nachzueifern. Ich weiß, daß John Coltrane sehr ärgerlich werden konnte, wenn er von den vielen Nachahmern hörte.

Das vor allem in jenem Entwicklungsstadium, da er nach seinen eigenen Worten noch in der Phase des Experimentierens war. Er wollte nicht, daß ihn jemand kopiert zu einer Zeit, da er selbst noch nicht gefunden hatte, was er suchte. Er wußte genau, daß vieles, was er spielte, nicht ausgereift war, und wurde wütend, wenn so etwas Unfertiges auch noch nachgemacht wurde.

Ein Musiker muß grundsätzlich zwischen dem Publikum unterscheiden, das ein Konzert besucht oder zu Clubgastspielen kommt, und jenem das Platten kauft. Die Zuhörer, denen es um Live Jazz geht, wollen Musik erleben, die sie bewegt, die Gefühle wachruft, und ich glaube nicht, daß sich diese Konzert- oder Jazzclub-Besucher um Stilformen kümmern oder gar ständig Neues erwarten. Bebop-Spieler oder Swing-Stars haben bei Live Auftritten genauso ihr Publikum wie die Musiker, die ganz neue Dinge spielen. Das wird auch immer so bleiben.

American Music Jazz and the World

Von Joachim E. Berendt

Vom 27. September bis 1. Oktober 1976 fand in Washington die „1976 International Conference The United States in the World“ statt, die größte kulturelle Konferenz aus Anlaß der Bicentennial-Feiern. Den Konferenzteilnehmern war die Frage gestellt: „Was hat 200 Jahre amerikanischer Geschichte und Kultur in der Welt verändert?“ Die Frage sollte in Bezug auf die verschiedensten Bereiche untersucht werden: Technologie, Politik, Erziehung, Wissenschaft, Film, Fernsehen, Architektur und Musik. Unter den Rednern waren so bekannte Persönlichkeiten wie Ivan Mich, Tom Wolfe, Ralph Nader u. a. Joachim E. Berendt wurde eingeladen, auf der Konferenz über den Einfluß der Vereinigten Staaten auf die Musik der Welt im 20. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung des Jazz zu sprechen. Der folgende Beitrag enthält Ausschnitte aus dem Vortrag, den Berendt in Washington gehalten hat.

Wenn man über die Präsenz der USA im 20. Jahrhundert spricht, dann denkt man an Politik, Technik und Technologie, an Kapitalismus und Ökonomie. Es gibt aber einen Bereich, in dem Amerika stärker präsent ist als in den genannten. So ketzerisch es klingen mag: Das ist die Musik.

Wo immer Sie in der Welt ein Radio einschalten, in Ost- oder in West-Berlin, in Bombay oder in Bangkok, in Tokyo oder in Djakarta, in Rio oder in Prag, in Warschau oder in Paris, wo immer Sie in der Welt Musik im Fernsehen hören, zu einem Fernsehspiel, einem Film, einem Commercial, einer Dokumentation, wo immer Sie durch Supermärkte gehen, wo Sie Lokale, Clubs, Bars besuchen, wo Sie Hotel-

Lobbies betreten, die Chancen sind 70 zu 30, daß Sie eine Musik hören, die ohne die amerikanische nicht denkbar ist. Wohl gemerkt, ich sage nicht, daß Sie amerikanische Musik hören, aber ich sage: die populäre Musik und die Gebrauchsmusik, die Sie heute/ in der Welt hören, ist zu 70 oder gar zu 80 Prozent nicht denkbar ohne den amerikanischen Einfluß. Ich werde im einzelnen begründen, worin dieser Einfluß liegt, aber lassen Sie mich jetzt schon feststellen, daß es kein anderes Feld gibt — in Politik, Technologie, Wirtschaft —, in dem der amerikanische Einfluß so überwältigend ist.

Lassen Sie mich ebenfalls festhalten: Selbst auf dem Höhepunkt des Einflusses der deutschen Musik (die ja nicht so sehr eine deutsche wie eine österreichische und vor allem eine wienerische Musik war und noch ist) war deren Wirkung auch nicht annähernd so allgegenwärtig wie heute die Durchdringung der Welt durch amerikanische Klänge.

Wir alle haben uns so sehr an die Allgegenwärtigkeit der amerikanischen Musik in der Welt gewöhnt, daß wir sie für selbstverständlich halten. Es ist aber eine oft gemachte Erfahrung: Gerade die für selbstverständlich gehaltenen Dinge wirken unterschwellig und unterbewußt um so stärker.

Ich fasse im folgenden einige Thesen zusammen, die den Einfluß der ameri-

kanischen Musik auf die Musik — und damit überhaupt auf die Kultur und Zivilisation — der Welt im 20. Jahrhundert und die Bedeutung und Hintergründe dieses Einflusses präzisieren. Fast jede dieser Thesen könnte Thema eines eigenen Beitrags sein, aber ich darf davon ausgehen, daß zumindest für die Fachleute viele der folgenden Thesen evident sind. Ich würde es begrüßen, wenn die Möglichkeit bestünde, die eine oder andere These ausführlich zu diskutieren.

1

Der Einfluß der amerikanischen Musik auf die Musik der Welt ist — oberflächlich gesehen — ein Einfluß der amerikanischen Populärmusik. Die überwiegende Anzahl der Fachleute in der ganzen Welt und eine noch überwiegendere Anzahl des Publikums sind der Ansicht:

Die amerikanische Populärmusik des 20. Jahrhunderts ist nicht nur die erfolgreichste, sondern auch die beste der Welt. Während Populärmusik in den meisten anderen Ländern der Welt erstarrt ist und sich in einer Banalisierung und Simplifizierung von musikalischen Formen und Inhalten erschöpft, die in den betreffenden Ländern vor hundert oder zweihundert Jahren lebendig gewesen sein mögen, besitzt die amerikanische Populärmusik nach wie vor alle diejenigen Kriterien, die die großen Musikulturen aller Völker der Erde auf ih-

ren Höhepunkten zu dem gemacht haben, was sie damals waren: Kreativität, Vitalität, Einfallsreichtum und eine schier unerschöpfliche Erneuerungsfähigkeit zu immer neuen Stilen und Spielformen. Es versteht sich, daß jedes kulturelle Phänomen, das mit so viel Kraft und Vitalität daherkommt wie die amerikanische Pop-Musik, auch und gleichzeitig eine Fülle negativer Einflüsse ausübt — schon deshalb, weil es andere, vergleichbare Stile verdrängt und überwuchert, aber auch, weil es selbst ständig Wucherungen und Degenerationen ausgesetzt ist.

2

Die Überlegenheit der amerikanischen Populärmusik wird selbst durch offenbare Ausnahmen bestätigt. Hier ein Beispiel: Die Dominanz, die die englische Pop-Musik in den sechziger Jahren besaß, hatte ihre Basis und Kraftquelle in der Musik schwarzer amerikanischer Blues-Leute, vor allem von der South-Side, dem Getto Chikagos. Auf diese schwarzen amerikanischen Musiker haben sich nahezu alle erfolgreichen englischen Pop-Gruppen bezogen. Die Beatles etwa haben gesagt, Rock'n'Roll sei „nur ein anderes Wort für Chuck Berry“. Die Rolling Stones haben sogar ihren Namen aus einem Blues-Text von Muddy Waters, dem Blues-Gitarristen und Sänger aus Chicago, entliehen.

Die Kraftquelle der amerikanischen Populärmusik ist der Jazz. Nahezu alles, was innerhalb des Jazz zunächst einmal schwierig und esoterisch klang und nur für eine kleine Gruppe von Zuhörern bestimmt schien, tauchte — jeweils entsprechend vereinfacht und vulgarisiert — einige Jahre später in der Pop-Musik auf und erreichte dort ein Millionenpublikum. Dieser Prozeß läßt sich durch die ganze Geschichte des Jazz und der Populärmusik im 20. Jahrhundert mit stupender Regelmäßigkeit verfolgen. Er beginnt mit dem Ragtime bereits in den letzten Jahrzehnten des vergangenen Jahrhunderts. Dann folgte der schwarze New-Orleans-Jazz, der als simplifizierter und parodistischer weißer Dixieland-Jazz ein Millionenpublikum erreichte. Der Prozeß setzte sich fort im „Jazz-Age“ Scott Fitzgeralds der zwanziger Jahre: Die Rhythmen — und entsprechend war es vorher und nachher in allen Stadien der Entwicklung —, nach denen Scott Fitzgerald und seine Frau Zelda und ihre Freunde und Romanfiguren auf ihren hektischen Parties tanzten, waren kein Jazz und waren trotzdem ohne den Jazz nicht denkbar!

Als in den vierziger Jahren der Bebop kam, schien diese Musik für die Masse der Hörer so kompliziert und esoterisch, daß vom „Ende des Jazz“, ja vom „Ende der Musik“ gesprochen wurde — und gleichwohl war zehn Jahre später die ganze amerikanische Populärmusik, ja sogar die Film- und Fernsehmusik vollgesehen von Bebop-Phrasen. Darauf folgte in den fünfziger Jahren die Wiederentdeckung des Blues durch Ray Charles und die anderen, was seinerseits zur Blues-Haltigkeit und Blues-Sättigung der gesamten Rock'n'Roll-Musik der sechziger Jahre führte. Eine entsprechende Tendenz zeigte sich in der Ausprägung von Spielweisen wie Soul und Funky durch die Jazz-Musiker der fünfziger Jahre, vor allem durch Horace Silver, und deren weltweite Wirkung in der Pop-Musik unserer siebziger Jahre (— Spielweisen, die ursprünglich aus der Blues- und Gospel-Musik des schwarzen Gettos kommen).

Wenn die amerikanische Populärmusik nicht denkbar ist ohne den Jazz, dann ist der Jazz seinerseits nicht denkbar ohne die schwarze Tradition. Trotzdem ist es eine wissenschaftlich nicht zulässige Vereinfachung, wenn man sagt: „Jazz ist schwarze Musik.“ Immer wieder sind bedeutende schwarze Jazz-Musiker mit hohen Erwartungen nach Afrika „in das Land ihrer Vorväter“ gegangen und mußten dann enttäuscht feststellen, daß ihre Musik dort nur unzureichend oder überhaupt nicht verstanden wurde, während sie vom weißen Publikum der europäischen Konzertsäle enthusiastisch gefeiert wurden.

Kein Zweifel, eine statistische Auswertung jedes beliebigen Jazz-Lexikons bestätigt: die Mehrheit der schöpferischen Jazz-Musiker sind Afroamerikaner — aber eben nur die Mehrheit; es gibt auch bedeutende und schöpferische weiße Jazz-Musiker — von Bix Beiderbecke über Benny Goodman bis Lee Konitz, Stan Getz und darüber hinaus.

Für die schwarzen Jazz-Musiker, die den Jazz geschaffen haben, und für die Schwarzen und Weißen, die ihn weiterentwickelten, war Jazz von Anfang an eine Musik der Begegnungen: zunächst zwischen der afrikanischen und der europäischen Musik, später noch mit anderen Musikkulturen. Die Geschichte dieser Begegnungen ist inzwischen wissenschaftlich erfaßt worden. Um einige Beispiele zu geben: für den Ragtime ist nicht nur das schwarzafrikanische Rhythmus- und Zeitgefühl wichtig, sondern auch die Reihenform des Wiener Walzers und überhaupt die europäische Klaviermu-

sik des vergangenen Jahrhunderts. Die New-Orleans-Musiker haben zwar aus schwarzafrikanischem Musiziergefühl heraus gespielt, aber die Songs, die sie gespielt haben, fanden sie zunächst einmal in der europäischen, vor allem in der französischen Musik, in französischen Quadrilles, in der französischen Oper, französischen Märschen, die ja alle im New Orleans der Jahrhundertwende lebendig waren. Bix Beiderbecke, der berühmte Trompeter des Chicago-Stils, hat Debussy und überhaupt die Impressionisten, auch Richard Wagner, studiert. Die Arrangeure der großen Swing-Big Bands haben die Orchestrierungskunst der großen europäischen Sinfonik des 19. und des beginnenden 20. Jahrhunderts verarbeitet und verwendet.

John Lewis und andere Musiker der Cool-Jazz-Ära haben sich für Bach und überhaupt für Barock-Musik interessiert, ja, man darf sagen: Bis zum Anfang der sechziger Jahre haben die Jazz-Musiker nahezu alles geprüft und adaptiert, was ihnen aus dem reichen Schatz der europäischen Musik verwendungsfähig schien. Danach, beginnend mit John Coltrane, drangen sie auch in andere musikalische Kulturen ein, vor allem in die indische und arabische.

Inzwischen gibt es eine Entwicklung — ich nenne sie „Jazz Meets The World“ —, in der sich die Jazz-Musiker alle großen Musikkulturen der Welt erschließen: javanische und balinesische, brasilianische und afrikanische (die auf diese Weise zum zweiten Mal für den Jazz fruchtbar wird), europäische Folklore vom Flamenco Spaniens bis zur schottischen und irischen Musik und natürlich auch immer wieder die verschiedenen Stile der europäischen Konzertmusik vom Barock über die Romantik bis zur zeitgenössischen Avantgarde, all dies aber vor dem Hintergrund jazzmäßigen und das heißt zunächst einmal schwarzen musikalischen Empfindens. Es ist offensichtlich, daß sich dieser ganze Musik-Vorgang nirgendwo anders als in Amerika abspielen konnte.

3

Jazz ist amerikanische Musik. Man kann im Bereich nahezu jeder musikalischen Dimension zeigen, daß die Elemente, die den Jazz — und darüber hinaus die amerikanische Populärmusik — kennzeichnen und prägen, in Amerika entstanden sind und nur dort entstehen konnten. Lassen Sie mich ein Beispiel geben: die

Form. Die eigentliche neue Form, die der Jazz in die Musik gebracht hat, ist die Blues-Form mit ihren 12 Takten, die jeweils in drei viertaktige Perioden gegliedert sind. Einesteils geht diese Form auf die responsorienhafte Musik Afrikas zurück, bei der ein Vorsänger — Mediziner vielleicht oder Stammesältester — eine bestimmte Phrase vorsingt, die dann von den Mitgliedern des Dorfes beantwortet wird. Diese Form wurde übernommen von der christlichen Spiritual- und Gospel-Musik in den USA, wo der Pfarrer oder Prediger Phrasen religiösen, oft biblischen Inhalts vorsingt, die dann von der Gemeinde weiterentwickelt werden.

Andererseits aber ist die Blues-Form mit ihren 3x4 Takten, mit ihrer Wiederholung der ersten vier Takte und den darauf antwortenden letzten vier Takten, eine regelmäßige Form, und diese Regelmäßigkeit — das also, was wir Strukturiertheit nennen — das kommt aus Europa.

Für die Fachleute gilt der Blues als die „schwärzeste Musik“, die es in den USA gibt. Die Überlegenheit der Schwarzen ist hier besonders offensichtlich. Gleichwohl: die Strukturiertheit der Blues-Form ist ohne den europäischen Einfluß nicht denkbar. Im Rückgriff einerseits auf die afrikanische Idee des „Call and Response“, des „Ruf und Antwort“, andererseits auf die europäische Idee der Struktur wurde eine Form geschaffen, die es weder in Afrika noch in Europa gibt, die in den USA entstand.

Die Behauptung, der Jazz sei die einzige Kunstform, die die Amerikaner nicht aus anderen Ländern oder von anderen Kulturen übernommen, sondern selbst geschaffen hätten, ist nicht bloß ein Publicity-Slogan. Sie ist wissenschaftliche Wahrheit.

4

Ein anderes Moment, das durch den Jazz in die amerikanische Musik und von dort in die Musik der Welt gedungen ist, ist die Improvisation, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts weitgehend aus der europäischen Musik verdrängt war. Ich verzichte auch hier darauf, Ihnen Beispiele aus dem Bereich des Jazz zu geben; diese Beispiele liegen auf der Hand. Auffällig aber ist folgendes: Als die europäische moderne Konzertmusik in den fünfziger Jahren durch die sogenannte „Serialität“ festgeschrieben war, als jeder einzelne Ton, den es in einer Komposition gab, durch die „Serie“ prä-determiniert war, da waren es die Amerikaner, die das Moment musikalischer Freiheit, der Improvisation — oder wie man damals

sagte: der Äleatorik — in die moderne Konzertmusik zurückgebracht haben — allen voran John Gage, der nun rückläufig auch in Europa wieder das Bewußtsein für Improvisation intensiviert hat.

Obwohl der Jazz in den USA nur die Musik einer Minorität ist, hat er das musikalische Klima des ganzen Landes geprägt. Dies betrifft nicht nur die Pop-Musik, die ohne den Jazz nicht zu denken ist, es betrifft auch die Country- und Western Music, die den charakteristischen Beat des Jazz hat, es betrifft sogar die sogenannte Konzertmusik. Nach Louis Armstrong kann auch kein sinfonischer Trompeter, wenn er Bach, Beethoven oder Mozart spielt, so blasen, als ob es Armstrong nicht gegeben habe. Deshalb sind die Blechbläser der amerikanischen Sinfonieorchester soviel besser, soviel kraft- und glanzvoller als die der europäischen Sinfonieorchester. Bereits Koussevitzky, der große Dirigent, hat darauf hingewiesen: Fast jeder Trompeter oder Posaunist, der in den USA in einem Sinfonieorchester sitzt, hat irgendwann in seiner Studienzeit einmal Jazz gespielt, und er hat diese Erfahrung tief in sich aufgenommen und wird sie nie vergessen.

Und Günther Schuller hat beobachtet, daß bestimmte Blechbläser-Partien in seinen Kompositionen, die einem amerikanischen Sinfonieorchester sogar weit hinten in der Provinz keinerlei Schwierigkeiten bereiten, selbst bei den besten europäischen Sinfonieorchestern auf unüberwindliche Schwierigkeiten stoßen.

Die neue Behandlung der Blechbläser ist bereits tief in die moderne Konzertmusik eingedrungen. Stockhausen z. B. schreibt in seinem Stück „Trans“ für großes Sinfonieorchester Partien, die ohne die Erfahrungen der amerikanischen Blechbläser — und das heißt letztlich: des Jazz und des Swing — nicht denkbar erscheinen.

6

Kein Zweifel: Jazz ist amerikanische Musik. Aber der Jazz ist nicht denkbar ohne afrikanische Musik. Afrikanisches Zeitgefühl, afrikanische Musizierweisen, afrikanisches Rhythmusfeeling stehen am Anfang des Jazz und begleiten seine Entwicklung und treiben diese Entwicklung voran. Damit hat der Afroamerikaner einen Beitrag geleistet, der nicht überschätzt werden kann. Indem er den Jazz schuf, schuf er mehr: er inspirierte die amerikanische Populärmusik, die — wie gesagt — ohne den Jazz nicht

denkbar ist. Und er sättigte das amerikanische Lebensgefühl, das ohne die amerikanische Populärmusik nicht denkbar ist.

Sprachwissenschaftler haben darauf hingewiesen, daß das Amerikanische nicht zuletzt deshalb zu einer eigenen Sprache geworden ist — immer spürbarer unterschieden vom europäischen Englisch —, weil es geprägt ist durch die Diktion der Schwarzen. Und die uns Europäern so auffällige amerikanische „Relaxtheit“, die Gelöstheit, die Gelassenheit — woher sollte sie kommen, wenn nicht von den Afroamerikanern? Die frühen Siedler, die Puritaner aus England, Holland und Deutschland waren ganz gewiß nicht „relaxed“.

Es gibt inzwischen eine ganze Literatur darüber, die nachgewiesen hat: die Art, wie Amerikaner gesellschaftlich miteinander verkehren, ihre Parties, ihre Art zu lachen, die Kadenzierungsweisen ihres Sprechens, auch das, was man „body-awareness“, Körperbewußtsein, nennt: das alles kommt von Schwarzen, vom Afroamerikaner — und diejenigen Schwarzen, die es den Weißen bewußt gemacht haben, das waren entscheidend die schwarzen Sänger und die schwarzen Musiker. Kein Zweifel, der Anteil, den die Afroamerikaner an dem besitzen, was man „amerikanische Kultur“ nennt, übersteigt die 20 Prozent ihres Bevölkerungsanteils um ein Vielfaches.

Nochmals: Jazz ist amerikanische Musik. Wenn irgendwo in der Welt ein Volk eine Kunstform so eindeutig geschaffen hat, wie die Amerikaner den Jazz schufen, dann wird die Kenntnis dieser Kunstform in den Schulen und Hochschulen des betreffenden Landes ausführlich und voller Stolz gelehrt. Die Amerikaner haben als eine ihnen eigene, originäre Kunstform nur den Jazz. Es ist deshalb dem ausländischen, zumal dem europäischen Beobachter unverständlich, daß Jazz nicht längst Bestandteil des Lehrplans jeder amerikanischen Schule geworden ist und daß staatliche und städtische Stellen ihn nicht mit Nachdruck und Engagement fördern. Ein Beispiel: Die National Endowments for the Arts in Washington gibt 85 Prozent ihrer Fonds für Sinfonie-Orchester, Opern und Ballette aus, also für eine Musik, die letztlich aus Europa kommt — und nur 7 Prozent für jene originären amerikanischen musikalischen Künste, deren wichtigste und repräsentativste der Jazz ist! Das ist ein ungesundes Verhältnis.

Hierzu gehört es auch, daß Jazz in Europa und in Japan viel stärker und

lebendiger als zeitgenössische Kunst empfunden wird als in den USA, wo er immer noch mehr oder minder ein ungeliebtes Kind des „Music and Entertainment Business“ ist. Jazzkritik begann in Europa: in Belgien und Frankreich in den dreißiger Jahren mit Kritikern wie Robert Göttin und Hugues Panassie. Nach wie vor sind ein großer Teil der bekannteren Jazzkritiker Europäer (und neuerdings Japaner), ja sogar zwei der bekanntesten amerikanischen Jazzkritiker stammen aus Europa: Leonard Feather aus England, Dan Morgenstern aus Österreich. Die „International Society for Jazz Research“ hat nicht etwa in den USA, sondern in Graz in Österreich ihren Sitz. Der Präsident der International Jazzfederation ist ein Schweizer, der Generalsekretär ein Pole, der Sitz der Federation ist in Wien. Nach wie vor gibt es in Europa mehr Preise und Auszeichnungen für die besten Jazzplatten des Jahres als in Amerika. Und die auflagenstärkste und aktivste Jazz-Zeitschrift der Welt erscheint nicht etwa in den USA, sondern in Tokyo.

Schwer verständlich auch für einen Ausländer, warum so viele gerade der besten Jazzkünstler nicht in den USA, sondern zuerst in Europa entdeckt wurden — Musiker wie Eric Dolphy oder Roland Kirk und später Chick Corea, Keith Jarrett, Anthony Braxton und die meisten Mitglieder der Chicagoer AACM.

Alle diese Musiker mußten erst in Europa Erfolge haben und Philharmonien füllen, bevor man in ihrer amerikanischen Heimat begann, sie zögernd anzuerkennen. Selbst John Coltrane, der in den USA geblieben ist, und von dem heute feststeht, daß er die ganze zeitgenössische Jazz- und Rock-Musik maßgeblich beeinflusst und geprägt hat, erhielt in den amerikanischen Polls — den alljährlichen Rundfragen nach den besten Musikern des Jahres — zunächst nur dadurch führende Plätze, weil auch europäische und japanische Kritiker an diesen Polls beteiligt waren.

8

Es gibt Elemente im Jazz — und bis zu einem gewissen Grad auch in der amerikanischen Populärmusik —, die über ihre musikalische Bedeutung hinaus psychologische und gesellschaftliche Implikationen besitzen. Ich nenne vier solcher Elemente: Das Moment der Begegnung (die sogenannte Akkulturation), die Improvisation, die Individualisierung und die Spontaneität.

a) Die Begegnung verschiedener musikalischer Elemente aus verschiede-

nen afrikanischen und europäischen Musikkulturen und darüber hinaus aus den Kulturen der ganzen Welt ist nicht nur ein musikalischer, sondern auch ein gesellschaftlicher, ja in mancher Hinsicht ein politischer Prozeß. Die Fülle dieser Begegnungen in achtzig Jahren Jazz-Geschichte lassen sich nur unbefriedigend erklären, wenn man allein musikwissenschaftliche Erwägungen in den Vordergrund stellt. Musikalische Offenheit und musikalische Toleranz sind nicht denkbar ohne eine entsprechende menschliche, kulturelle, psychische, charakterliche, gesellschaftliche Offenheit und Toleranz.

Das Bild Amerikas hat sich in den letzten Jahren zunehmend verdunkelt. Aber der Prozeß der musikalischen Begegnungen ist weitergegangen, ja, er hat sich womöglich noch intensiviert.

Der „Melting Pot“, der ja ein Bestandteil des „American Dream“ ist, mag politisch, rassistisch, gesellschaftlich nicht immer funktioniert haben, aber in der Musik hat er funktioniert: nirgendwo besser als hier! Die amerikanische Musik ist darüber zu einem künstlerischen Modell dessen geworden, was die „founding fathers“ erstrebten und was in den meisten anderen Bereichen — wie gesagt: der Politik, der Wirtschaft, der Gesellschaft — noch immer nicht befriedigend erreicht wurde. Wenn irgendwo, dann gibt es sie hier: die Gleichberechtigung, die Offenheit, die Toleranz aller Völker und Rassen, die den amerikanischen Traum geträumt haben.

b) Auf die musikpsychologischen Zusammenhänge von Improvisation und Freiheit ist oft hingewiesen worden — sowohl von musikologischer wie von psychologischer Seite. Wer improvisiert, läßt sich nicht — wie etwa der Musiker eines europäischen Sinfonieorchesters — vorschreiben, was und wie er zu spielen hat. Wer improvisiert, spielt seine eigene Musik.

c) Fast alle Momente, durch die sich der Jazz von der konventionellen Musik unterscheidet, besitzen Freiheits- und Individualitäts-Charakteristika. Freiheitsbedürfnis und persönlicher individueller Ausdruck liegen in der Betonung der Improvisation, in der Unabhängigkeit von Partituren, in der personalisierten und individualisierten Tonbildung des einzelnen Jazz-Spielers, in der Akzentuierung dessen, was man Sound nennt, in der Ablehnung überlieferter klanglicher Standards, in der Auflösung und Ausweitung des Grundrhythmus, der nur deshalb so stark postuliert wird, damit die beteiligten Solisten um so freier

und eigenwilliger von ihm abweichen können etc.

d) Alle die eigentlichen Jazz-Charakteristika enthalten auch Spontaneitäts-Momente. Spontaneität liegt nicht nur in der Jazz-Improvisation, sie liegt auch in der rhythmischen Akzentuierungsweise, im Ablauf eines Jazz-Stückes, in der Entstehung von „Riffs“ und musikalischen Gegenbewegungen, in der Tonbildung, in der Entwicklung musikalischer Kollektive usw.

Was bedeutet Spontaneität? Noch in der neuesten Ausgabe des offiziellen Marxistisch-Leninistischen Wörterbuchs der Philosophie, wie es in der DDR und anderen Staaten Osteuropas veröffentlicht wird, können Sie nachlesen, daß „Spontaneität von konterrevolutionären Kräften ausgenutzt werden“ kann. Spontaneität hänge zusammen mit der „Borniertheit der gesellschaftlichen Zustände in früheren (also vor-kommunistischen, d. V.) Perioden ...“.

Kein Zweifel, diese Einschätzung der Spontaneität muß durchaus genauso für faschistoide Gesellschaftssysteme wie für unliberale kommunistische gelten.

Das also ist die psychische und gesellschaftliche Bedeutung der Charakteristika des Jazz: Offenheit, Toleranz, Freiheit, Spontaneität, Individualität und persönlicher Ausdruck. Und das ist der eigentliche Grund, warum Jazz allen diktatorischen und totalitären Regimes linker und rechter Prägung verdächtig ist — von Stalin bis Mussolini, von Hitler bis Franco und von Peron bis zu den Generälen des japanischen Militarismus — und weit darüber hinaus, auch heute noch. Man ist zwar inzwischen raffinierter und geschickter geworden, man spricht die Verbote nicht mehr ganz so offensichtlich aus, aber das Mißtrauen ist geblieben. Als beispielsweise Anfang 1975 zum ersten Mal wieder nach Jahren ein Jazz-Festival in Moskau erlaubt wurde, war es ausdrücklich verboten worden, für das Festival irgendwo in der Presse oder auf Plakatanschlägen Reklame zu machen.

Das ist die eigentliche Botschaft des Jazz: Die musikalische Liberalität, der musikalische Individualismus, die musikalische Spontaneität bedeuten immer auch menschliche Liberalität, persönlichen Individualismus, gesellschaftliche Spontaneität. Ich bemerke diese Tatsache deshalb mit besonderem Engagement, weil ich sie selbst als Kind und Student im Deutschland der Nazizeit, als ich zum Jazz gefunden habe, am eigenen Leib erfahren habe.

Das 15. Festival in 25 Jahren:

Gute Nachricht aus Frankfurt

Also, so eine Pleite. Jetzt wollte ich mich mal so richtig ärgern. Weil dieses verflixte Festival Junge kriegt, und kein Mensch hält es für nötig, einem das rechtzeitig zu sagen. Da verspreche ich Günter Boas und Oscar Klein, am 16. ihr Konzert anzuhören, das Werner Wunderlich im Frankfurter Palmengarten veranstaltet. Und jetzt muß ich stattdessen in die (Frankfurt-)Hochster Jahrhunderthalle, weil das Festival — an dem der Werner ja schließlich auch mitwirkt — statt am 17. schon am 16. anfängt. Warum machen die Frankfurter sich selbst Konkurrenz und unsereinem Schwierigkeiten? Nur um ihr Newcomer-Konzert, das sonst als wenig beachtete Matinee lief, mal im Abendprogramm zu präsentieren?

Nun ist ja so ein richtiger Zorn wie eine Schwangerschaft: es kommt immer was raus dabei. Insofern war ich für meinen Bericht guter Hoffnung. Und dann gehen diese Leute hin und verderben mir alles. Eine anständige Halle, verglichen mit der Messe-Scheune von vor zwei Jahren ein wahres Paradies. Ein intelligent gemachtes Programmheft mit vielen nützlichen Informationen. Ein freundliches, aufmerksames und vor allem auch zahlreiches Publikum. In erster Linie aber Musik von so hohem durchschnittlichem Niveau, wie wir es auch in Frankfurt noch nicht erlebt haben. Wenn mich nicht jede Erinnerung trügt: dieses 15. Frankfurter Jazz-Festival in 25 Jahren war das bisher interessanteste und gelungenste.

Newcomers

Diesen ersten Festivalabend bestreiten also die „Neuen“, oder genauer gesagt: die erst jetzt für ein größeres Publikum Entdeckten. Denn gar so neu können sie nicht sein. Verglichen mit manchem, der sich einst wirklich als Anfänger in Frankfurt vorstellte, verfügen sie über beträchtliche Routine. Sie wissen nicht nur, was sie spie-

len wollen, sondern sie beherrschen ihre Instrumente auch schon so ausgezeichnet, daß sie ihre Gedanken und Empfindungen mühelos in Musik umsetzen können.

Gewiß, einem so ernst zu nehmenden Kritiker wie Wilhelm E. Liefland entlockt dieses Konzert den zornigen Ausruf: „Der Jazz-Nachwuchs ist ein Jazz-Rock-Nachwuchs mit allen Anzeichen der Phantasie- und Mutlosigkeit. Oder andersrum: ^r ist eine Spät- und Nachlese einiger Ideen von Miles Davis am Ende der sechziger Jahre; oder noch desillusioniert-desillusionierender: durchweg .Bitches-Brew'-geschädigt oder Montreux-geschädigt, riskieren Amateure auf diese Weise den Schritt zum Profi...“ (Frankfurter Rundschau, 22. 9. 76).

Demgegenüber bestätigt der nicht weniger ernst zu nehmende Ulrich Olshausen, Mitglied der Jury, die diese neun Gruppen aus 55 nahezu gleichwertigen aussuchte, die gute Meinung, die er und seine Ko-Juroren von der Qualität des Gebotenen haben. Und Wolfram Röhrig, der ja nicht nur Präsident der Deutschen Jazz-Föderation ist, sondern vor allem ein international renommierter Dirigent, erweitert sie noch: er hat kürzlich in Nagold einer anderen Jury angehört, die ganz andere Gruppen zu beurteilen hatte, und er war dort ebenso wie hier in Frankfurt überrascht und erfreut von den Musikern und ihrer Musik.

Gegensätzliche Meinungen, aber schließen sie einander wirklich aus? Einen ersten Schlüssel zum Verständnis bietet — nicht zum ersten und sicher auch nicht zum letzten Mal — ein Auszug aus Werner Burkhardts Bericht in der Süddeutschen Zeitung (24.9. 76), der „... doch lieblich swingen die Jungen“ überschrieben ist: „Mit der Wut auf die Gesellschaft sind auch die langen Haare verschwunden. Ordentlich frisiert und überhaupt sehr adrett gibt diese neue Generation zu verstehen, daß auch in ihrer, der Jazzwelt, die Tendenz sich wendet. Mit Ausnahme der Van-Bebber-Schmidt-Thelosen-Kombination aus Kleve, die ein furios-bizarres Musiktheater hinlegt und dabei immer im Griff hat, sind alle sehr brav und so integriert, daß meine Mutter aus Husem ihnen ohne zu zögern von ihrem Selbstgebackenen anbieten würde ...“ Köstlich gesagt? Das auch. Vor allem aber exakt beobachtet. Es handelt sich hier um eine neue Generation von Musikern. Um eine sehr selbstbewußte Generation übrigens. Warum sollten sie es auch nicht sein, zum Teufel nochmal? Sie leben, auch musikalisch, in einer Phase der Kon-

solidierung. Der einstige Protestcharakter des Jazz sagt ihnen kaum noch etwas. Dieser importierte Begriff hatte bei uns seine Bedeutung, als um '68 herum der Protest unserer Jugend mit dem der unterprivilegierten amerikanischen Neger zwar nicht deckungs-, gleich, aber doch verwandt zu sein schien.

Heute ist nicht nur die Studentenrevolte Vergangenheit. Auch die Black Panthers sind es, und manches andere mehr. Es kommt aber immer eine Generation, die nicht von der Vergangenheit leben, sondern ihre eigene Gegenwart und Zukunft haben will. Deshalb sind diese jungen Musiker noch lange keine Konformisten. Auch wenn sie als Rechtsanwälte, Musikstudenten, Angestellte, Lehrer und was weiß ich Teil dieser Gesellschaft sind: ich habe von einigen von ihnen schon verdammt harte Gesellschaftskritik gehört. Aber sie drücken sie in Worten aus, und wenn's drauf ankommt auch in Taten. Nicht in der Etikettierung ihrer Musik.

Soll man ihnen ankreiden, daß sie musikalisch noch nicht weiter sind? Sie sind weiter als jede Newcomer-Generation vor ihnen. Früher waren wir froh, wenn wir ein Talent entdeckten, das Entwicklungsfähig zu sein schien. Heute ist Talent so selbstverständlich, daß wir sein Vorkommen gar nicht mehr eigens erwähnen. Ist das vielleicht nichts? Müssen denn Musiker jetzt schon als Genies geboren sein, um akzeptiert zu werden?

Wir brauchen gar nicht die alte Formel zu übernehmen, daß Genie gleich Talent plus Fleiß ist. Für den Jazzmusiker ist es eher Talent plus Gelegenheit zum Spielen. Wohlgemerkt nicht allein im stillen Kämmerlein. Sondern gemeinsam mit anderen und vor allen Dingen vor einem interessierten Publikum. Und das scheint mir nun wirklich der Schlüssel zum Verständnis dieser neuen Musikergeneration zu sein. Zu ihrem Habitus ebenso wie zu der erstaunlichen Beherrschung ihrer Instrumente, auch zu ihrer Selbstsicherheit: sie haben ein relativ zahlreiches und interessiertes Publikum, das ihre Musik hören will und auch bereit ist, Geld dafür zu bezahlen {soviel über die Triebkraft ökonomischer Motive}.

Spaß, Geld, Anerkennung — Lustgewinn an allen Fronten. In diesem Klima gedeihen natürlich Musiker, und sie entwickeln sich.

Bis zu einem bestimmten Punkt. Soweit sie nämlich ungefähr das spielen, was ihr Publikum hören will.

Denn Liefland hat ja so unrecht nicht. Sie spielen Jazz-Rock, Rock-Jazz

oder wie man dieses Gebiet sonst nennen will, dem man je nach gutem Willen große Teile des Rock zuordnen kann. Ob man sie auf einen gemeinsamen Urahnen (Miles) zurückführen kann, ist ungefähr ebenso –relevant wie die Frage, ob der moderne Mensch sich von Adam herleiten läßt. Eine Sache des Glaubens, nicht der Wissenschaft.

Nur sollte man, meine ich, keine falschen Schlüsse ziehen aus der Tatsache, daß die Mehrzahl unserer jungen Freunde Rock spielt. Denn erstens sagt das, was sie heute spielen, wenig über das aus, was sie morgen spielen werden. Die Mehrzahl unserer wichtigen Musiker hat, wenn ich mich recht erinnere, auch mal recht populär angefangen. Evolution fängt schließlich nicht oben an.

Zweitens kann nicht jeder groß und wichtig sein. Im Gegenteil: viele nicht so große und nicht so wichtige Musiker sind nötig. Sie bilden erst das Fundament, auf dem die Wenigen bequem stehen können. Bisher erregte doch gerade die Tatsache Besorgnis, daß die Basis in der Bundesrepublik so winzig war. Jetzt hat sie sich vergrößert, weil der Jazz sich dem Rock geöffnet hat. Der hat ihm ein neues

Publikum zugeführt, das nun auch — wie nicht zuletzt Frankfurt bewiesen hat* — den anspruchsvolleren Jazzern zugute kommt. Allerdings muß man es dazu wohl ein wenig pflegen und führen und es nicht durch zu harte Kritiken vertreiben.

Außerdem muß man wohl differenzieren. Die Aussage, daß sechs von den neun Nachwuchs-Gruppen Jazz-Rock spielen, ist nicht exakt genug. Man kann lediglich sagen, daß diese sechs, nämlich Bakmak, Circuit, Cyklus III, Brassy Brew, Sound Pool und Tabasco, in den rund zwanzig Minuten, die jeder von ihnen nur zur Verfügung hatte, mehr oder weniger Jazz Rock gespielt haben. Wer sagt denn, daß sie nicht auch ande, _s zu bieten haben? Vielleicht haben sie sich nur in dieser Zeit, die zu kurz zum Warmwerden war, in einer fremden Stadt und vor einem fremden Publikum auf ihre „Erfolgstitel“ beschränkt?

Der Rock ist unter uns und damit, zu unserer eigenen Überraschung, das große Publikum. Und die Nachfrage schafft sich ihr Angebot. Beispiel Frankfurt: die Jahrhunderthalle war an drei Abenden hintereinander ausverkauft. Künftig wird das Festival jedes Jahr stattfinden, sagt Fritz Rau.

Das Publikum will es. Das jüngste Publikum übrigens, das er je hatte. Und erstaunlich viele aktive Musiker, darunter, wie man aus hundert Gesprächen hören konnte.

Die drei anderen Gruppen des ersten Abends sollen nicht vergessen sein. Van Bebber, Schmidt und Thelosen hat Burkhardt schon mit Recht gelobt. Mir gefiel auch das gut eingespielte Gitarrenduo Doppeldecker aus Hannover, und für die auf jede elektrische Verstärkung verzichtenden Orexis, die den meisten Beifall bekamen, findet sogar unser gestrenger Freund Liefeland lobende Worte: ... mit sehr intimer Jazzverwandlung von Kontrapunktik, Liedhaftigkeit und musique concrete". (Ich zitiere ihn hier besonders gern: davon versteht er mehr als ich.)

Frankfurt Jubilee

Das hat man diesem 2. Konzert als Motto mitgegeben, das einen Querschnitt durch das aufzeigen sollte, was heute in Frankfurt an Jazz vorhanden ist, tatsächlich und latent. Und es sollte offenbar noch mehr, nämlich den Jazz in das einbeziehen, was man neuerdings die Frankfurter Szene zu nennen beginnt.

HANS KOLLER



PETER BROTMANN und ALBERT MANGELSDORFF



Man erinnert sich: früher sprachen wir von der deutschen Jazz-Szene, wenn wir die Summe dessen meinten, was bei uns auf dem Gebiet des Jazz los war. Ein scheußliches Wort übrigens, aber bevor wir noch ein besseres gefunden hatten, löste die Szene sich mangels Interesses auf. Dann entstand die Hamburger Szene. Ein weites Gebiet, das von der Snobiety über den Blödel-Otto bis zur Fabrik reicht. Aber der Jazz hat darin immer einen verbindenden und verbindlichen Part gespielt.

Nun hat also ein unbekannter Guts-tuer, der Verdacht lastet auf den städtischen Öffentlichkeitsarbeitern, die Frankfurter Scene aus der Taufe gehoben.

Nachzulesen im „Stern“ Nr. 39/76 (erster Verkaufstag: 16. 9.) und im Programmheft des Festivals (erster Konzerttag: 16.9.). Man möchte beweisen, daß die als unregierbar verschrieene Stadt immerhin noch nicht unbewohnbar ist. Eine gute Idee. Schade, daß nicht schon vor 25 Jahren jemand darauf gekommen ist.

Aber jede Bestrebung, urbanes Leben zu fördern, verdient Unterstützung. Zumal wenn sie Hand in Hand geht mit der Förderung des Jazz durch die Stadt. Beim Festival trat sie als Veranstalter auf, gemeinsam mit dem Hessischen Rundfunk (keine Sorge: Lippmann + Rau sind auch weiter dabei). Im Programmheft wirkte sich das so aus, daß mit sympathischer Zurückhaltung nur noch vom „15. Jazz Festival Frankfurt“ die Rede war, mit dem Untertitel: Tage improvisierter Musik.

Rechnung getragen wird also der Tatsache, daß sich statt der einstigen, dünnen Jazz-Szene selbständige, sehr verdichtete Jazz-Zentren gebildet haben, gewöhnlich am Sitz einer Rundfunkanstalt. Frankfurts Alleinvertretungsanspruch ist verschwunden, der einmal bis zum Streit um die Bezeichnung Jazz-Festival ging. An seine Stelle getreten ist ein neues, ruhigeres Selbstbewußtsein, ein Herausstellen des bemerkenswerten Freizeitangebotes der Stadt, in dem der Jazz eine sehr gewichtige Rolle spielt.

In diesem Zusammenhang ist anzumerken, daß Frankfurt auch sichtlich keinen Wert mehr darauf legt, Sitz und Kernzelle der Deutschen Jazz-Föderation zu sein. Also würde diese längst an Auszehrung leidende ehemalige Dachorganisation der deutschen Jazzclubs von der Bildfläche verschwinden — wenn Wolfram Röhrig nicht wäre. Er will auf anderer Basis weitermachen. Weiß der Himmel, wo der Mann die Energie und den Idealismus hernimmt. Aber er hat na-

türlich recht. Der Jazz ist im deutschen Musikleben noch immer arg unterrepräsentiert, und international erst — ach du meine Güte, da habe ich ein paar eigene Erfahrungen. Wenn das Goethe-Institut nicht wäre, man würde uns allenfalls in ein paar Ostblockländern kennen.

Dieses Frankfurterische Konzert begann wahrheitsgetreu mit den Oldtimern. Mit der Barrelhouse Jazzband, deren Lob hier nicht wiederholt zu werden braucht. Diesmal mit Angi Domdey, die aus ihrem neuen, südfranzösischen Domizil gekommen war, und am Ende auch mit der Wiederholung eines recht erfolgreichen Experiments: dem Treffen Hot and Free mit dem Michael Seil Quartett. Dann die offenbar unsterblichen Hot Swingers, unter denen besonders Tenorsaxophonist Gustl Mayer, Pianist Roland Schneider und Schlagzeuger Ata Berk dem Namen der Band alle Ehre machten. Auch sie mit einer Sängerin: Inge Brandenburg. Ein kleiner Akt der Wiedergutmachung an einem Mädchen, das einst von cleveren Werbeleuten allzu voreilig in den obersten Jazzhimmel gehoben wurde, womit man ihr keinen Gefallen tat. Danach die Big Band des Hessischen Rundfunks, für diesen Zweck verstärkt durch Musiker wie Albert Mangelsdorff, Volker Kriegel und Ron Simmonds. Runde 25 Mann auf der Bühne, von Drummer und Producer Kurt Bong angetrieben, präsentierten guten, streckenweise sehr guten Big Band Jazz gemäßigt moderner Provenienz.

Nach der Pause Kriegeis Mild Manns, auch sie verstärkt: durch Albert, den herausragenden Trompeter Kenny Wheeler und andere. Daß Volker seinen zweiteiligen „Second Half Konter“ der Frankfurter Eintracht widmete, halte ich nicht für Effekthascherei, sondern für den gelungenen Versuch, die Kommunikation mit dem Publikum auf eine weitere — hier: die sportliche — Ebene auszudehnen.

Dann noch einmal Albert Mangelsdorff: er war, natürlich, die herausragende Persönlichkeit des anschließenden auftretenden Jazzensembles des Hessischen Rundfunks. Den Anton Webern des Jazz hat ihn Wolfgang Sandner in der FAZ (25. 9.) genannt. Ein Vergleich, der mir von der Gewichtsklasse her nicht zu hoch gegriffen scheint. Über die Wirkung auf die Nachwelt wird man freilich erst später sprechen können. Auch Albert öffnet Türen, aber wer wird außer ihm noch hindurchgehen können, wenn man die voraussetzende Virtuosität bedenkt?

Allen Respekt übrigens dem Hessischen Rundfunk, der dieses Ensemble seit 18 Jahren unterhält. Es ragte aus allen anderen, die ich an diesen Tagen hörte, durch seinen eigenen Sound heraus, der sich den Teufel um gerade gängige Modernismen schert und dabei doch auf eine ganz besondere, zeitlose Art modern ist. Erstaunlich, wie sich Musiker entwickelt haben, die man doch zum alten Mainstream-Stamm zu zählen gewohnt war: Emil Mangelsdorff, Joki Freund, Heinz Sauer, Günter Kronberg. Schade, daß man sie nicht öfter auch außerhalb Frankfurts hört.

Das zum Schluß auftretende Michael Sell Brass Ensemble vermochte ich — und dem größeren Teil des Publikums ging es ähnlich — nicht mehr zu verkraften. Kleinere technische Pannen, die einzigen im sonst reibungslos laufenden Festival, hatten den Ablauf des Konzerts unvorhersehbar verzögert, und irgendwann muß man ja auch mal den langen Heimweg antreten, denn das ist der einzige Nachteil der sonst perfekten Jahrhunderthalle: ihre Abseitsposition.

Meetings

Begegnungen also sollte dieses 3. Konzert dem Motto entsprechend bieten, und das erste „Meeting“ fand zwischen zwei Gitarristen statt, Ralph Towner und John Abercrombie. Zwei unterschiedliche, aber nicht gegensätzliche Persönlichkeiten, die sich jeder Musik öffnen, jede technische Möglichkeit ihrer Instrumente anwenden und erweitern wollen. Wieso mir zu ihrer sicherlich nirgends einzu-stufenden Musik immer wieder das Wort „schön“ einfällt, das ja vor kurzer Zeit noch ein Schimpfwort gewesen ist, vermag ich selbst kaum zu sagen. Vielleicht entsteht der Eindruck durch die trotz aller Schwierigkeit erzielte Harmonie.

Die nächste Begegnung war Routine, hundertfach erprobt. Es spielte Keith Jarrett, und dazu kam das Jan Garbarek Trio.

Jarrett also, der Mann, den der Melody Maker an der Grenze zwischen Genie und Wahnsinn wäht. Ich glaube, er steht eher an der Grenze zwischen dem Geldscheffeln und ganz gewöhnlicher Star-Arroganz. Je höher der selbst erhobene Anspruch, desto etier wird einem die eigene Bedeutung geglaubt.

Also betritt der Maestro den Saal, sein Image wie ein Banner vor sich hertragend. Er konzentriert sich. Absolute Stille, bitte. Und dann ...

Dann kreißt der Berg, und er gebiert ein Mäuslein. Der Meister geruht zu präludieren. Einfach so, querbeet durch die Musikgeschichte. Nicht umsonst fühlt sich Sandner an Fränzchen Liszt erinnert. Aber ich muß noch eher an Erroll Garner denken. So wie der Spannung aufbaut, um sie nachher swingend zu lösen, so macht es im Grunde auch Jarrett. Nur daß bei ihm das Aufbauen zwanzig, fünf- und zwanzig Minuten dauert. Eine lange, sehr lange Zeit, nur unterbrochen durch die ungewöhnliche Gestik des Maestros. Er tut, als säße er auf Garners Telefonbuch. Aber auf einem für Fakire, den Deckel mit Nägeln besetzt. So, mit behutsamem Senken und schnellerem Heben des Gesäßes macht er die Kräfte deutlich, die ihn bewegen. Genie, Wahnsinn? Hämmorrhoiden, würde ich sagen.

Dann kam also endlich die Verstärkung. Garbarek versuchte, zunächst mit geringem Erfolg, sich auf Jarrett einzustimmen. Allerdings sagte mir nachher Günter Schenk, für die Mainzer AZ hier und günstiger zum „Tatort“ plazierte als ich, daß Jan Schwiebigkeiten mit seinem Tenorsax hatte und erst auf das an dieser Stelle wohl nicht vorgesehene Sopran umsteigen mußte.

Allmählich griff dann der Rhythmus, wobei Bassist Falle Danielsson immer mehr in den Vordergrund trat. Für mich der stärkste Mann des Quartetts, an NHOP erinnernd. Und schließlich gab es dann doch noch eine befriedigende Steigerung, bei der Jarrett bewies, daß er ein sehr guter Jazzpianist ist.

Musikalisch interessanter fand ich die Begegnung von fünf Klarinetten: Michel Pilz, Hans Kumpf, Perry Robinson, Theo Jörgensmann und Bernd Konrad. Zusammen mit — damit sie auch endlich mal genannt sind — Günter Lenz am Baß und Peter Giger am Schlagzeug. Erklärte Absicht war, auf die endlich wieder wachsende Bedeutung der Klarinette im Jazz hinzuweisen und den wirklich sehr guten Theo Jörgensmann einem breiteren Publikum vorzustellen. Beides ist voll gelungen. (Von Robinson und Kumpf gibt es übrigens eine sehr hörenswertere Platte: Free Blacks, AKM Records, c/o Hans Kumpf, Hindenburgstr. 83, 7141 Murr.)

Die nächste Begegnung fand zwischen Albert Mangelsdorff und Peter Brötzmann statt. Albert wie gehabt, Peter der bekannte Felsklotz in der Landschaft: nehmt mich, wie ich bin, oder rutscht mir den Buckel runter. Mit viel Humor, der mir echt scheint, kein Verkohlen der Zuhörer.

Jeder allein also, und dann beide zusammen. Nur klappte das nicht. Als Solist war jeder eben noch bis zur äußersten Grenze des Individualismus vorgedrungen. Und gleich danach sollte jeder extrem viel von sich selbst aufgeben, damit ein Duo daraus wurde. Es scheint ja so etwas wie ein Naturgesetz zu geben: je geringer die Zahl der Musiker, desto größer der Zwang zur Anpassung. Im Duo wäre demnach das Höchstmaß an Anpassung, an Selbstaufgabe erforderlich. Innerhalb von Minuten sollten die beiden also von einem Extrem ins entgegengesetzte springen.

Das ging einfach nicht. Sie gaben den Versuch ohne große Umstände auf. Immerhin hatten beide bis dahin bewiesen, daß sie viel origineller sind als der hochgepriesene Jarrett.

Fusions

Das Wort Fusions, das über diesem letzten Konzert stand, hat mehr als eine Bedeutung und ist daher angemessen für ein Konzert, das sehr unterschiedliche Bestandteile enthielt. Fusion kann Verbindung heißen, eine mehr oder weniger stabile Verbindung, wie Elemente sie eingehen. Der Merriam-Webster verweist auf das Wort Koalition. So etwas ist Klaus Doldingers Passport-Quartett mit Roy (Gitarre, Percussion) und Eimer A. Louis (Percussion) eingegangen. Das Ergebnis war eine Vervielfältigung der rhythmischen Potenz. Ein mutiger Schritt für eine Gruppe, deren Konzept ein einziges Blasinstrument vorsieht. Nur ein hervorragender Saxophonist wie Doldinger kann sich in diesen Stromschnellen behaupten. Et was isoliert wirkte er manchmal trotz allen Könnens. Wenn er diese Sextett-Besetzung beibehalten will, werden wohl noch Koalitionsverhandlungen nötig sein.

Fusion kann auch Kernfusion heißen. Atomkerne fusionieren und setzen dabei große Mengen Energie frei. So etwas schien mir bei Alexander von Schlippenbachs Sextett zu geschehen. Allerdings war es nicht die ganze Gruppe, die explodierte, sondern „nur“ der Cellist Tristan Honsinger.

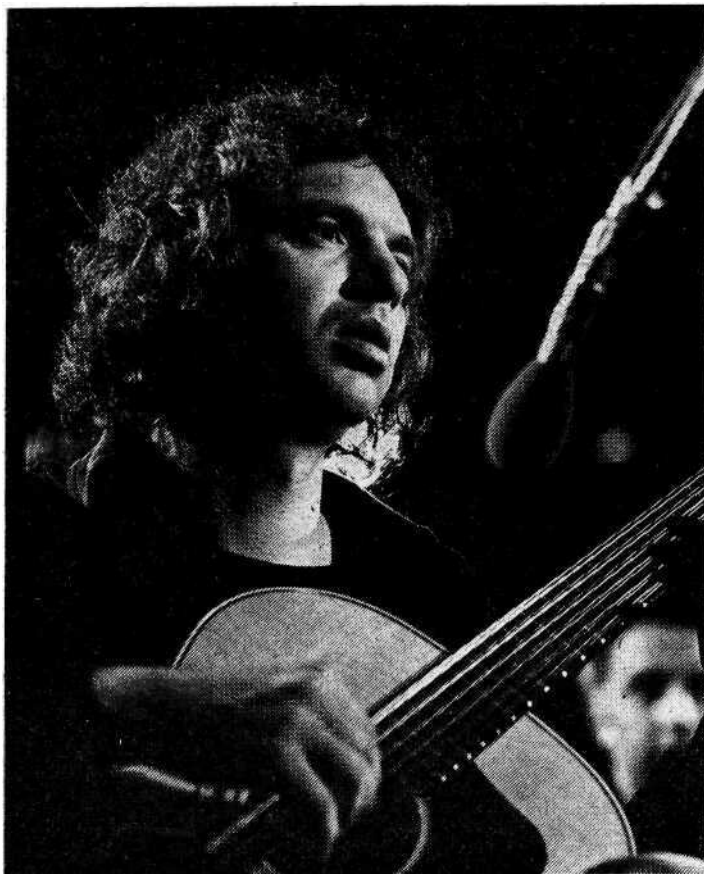
Der allerdings war ein Erlebnis. Man kann ihn kaum beschreiben. Kreischend, krächzend, heulend kam er auf dem Instrument angetobt wie ein angreifender Apachenstamm. Roß und Reiter eine unberechenbare, unglaubliche, stöhnende knarrende, zukende, singende Einheit, gehüllt in einen Nebel aus Musik und Schweißtropfen.

Ein Erlebnis? Für mich sogar ein Schlüsselerlebnis. Das mir allerdings erst nachher bewußt wurde, als ich nämlich eine Menge Leute — Fachleute, nota bene — sagen hörte: Das kann man doch nicht machen.

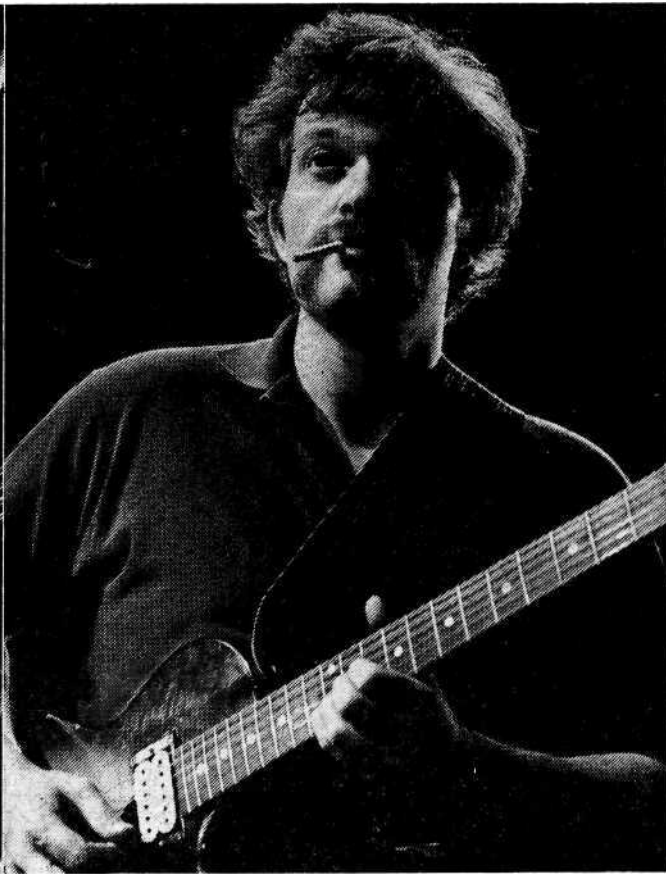
Ja, warum eigentlich nicht? Ist die Zeit des Free Jazz etwa schon wieder vorbei? Ist er nicht mehr frei? Hat er schon wieder starre Grenzen, die man bei Strafe gesellschaftlicher Isolierung nicht überschreiten darf? Hat er sich etwa gar schon wieder eine neue Ästhetik geschaffen? Muß man schön cool sein auf der Bühne und brav die Händchen falten? Muß man seine tonalen und atonalen Abenteuer aus der Wundertüte der Elektronik beziehen, während Instrument und Stimmbänder der Konvention eines neuen Belcanto zu folgen haben?

Ich kann hier nur Fragen stellen. Die Antwort müssen wohl Berufenere geben. Aber mein Eindruck war jedenfalls, daß Honsinger sich durchaus im Rahmen dessen bewegte, das im Free Jazz noch möglich sein muß. Vielleicht kann man ihn als Gegenpol zu Albert Mangelsdorff sehen, dem alles, was er unternimmt, zu einem ästhetischen Kunstwerk gerät. Albert öffnet damit Türen, die in neue, unerforschte Räume führen. Honsinger öffnet keine Türen. Er rennt Grenzpfähle um. Darf er das nicht? Noch eins: Ich bin ja selbst durch optische Eindrücke beeinflussbar, und ich habe auch gar nichts dagegen, daß Musiker sich jetzt wieder die Haare schneiden lassen und das Gesicht waschen. Aber hat eigentlich das gewiß nicht „Schöne“ Erscheinungsbild des rasenden Tri-^Nstan (ach, Isolde...) den Augen eine solche Herrschaft über die Ohren verliehen, daß die Qualität seiner Musik gar nicht bemerkt wurde? Auf die Gefahr hin, daß Rundfunk- und Fernsehaufnahmen die Meinung korrigieren, die ich mir in wenigen Minuten bilden mußte: Ich glaube, daß Honsinger unheimlich geswingt hat und daß er unzweifelhaft Jazz gespielt hat. — Hervorragend übrigens auch Schlippenbach und Baßklarinettist Michel Pilz.

Fusion kann auch Vereinigung heißen, Verschmelzen, Einswerden. Gunter Hampels Dream Band bewies es. Da beginnt Jeanne Lee zu singen. Schüchtern zuerst, zurückhaltend. Besucherin von einem fernen Planeten, freundlich gesinnt, aber ungewiß, wie man sie aufnehmen wird. Dann beginnen die Instrumente, ihr zuzureden: habe keine Angst, wir sind Freunde, wir helfen dir, wir tragen dich. Und dann, nach einem hitzigen Dialog Hampel-Schoof, der in Freundschaft



RALPH TOWNER



JOHN ABERCROMBIE

Fotos: P. G. Deker

endet, wird Jeanne ganz sicher, wird sie sogar zum Mittelpunkt des Finales, in dem die Band sich zum Publikum hin öffnet: ihr seid eingeschlossen in alles, ihr gehört dazu, ihr seid identisch mit uns ...

Pause. Schön, daß man bei solchen Gelegenheiten trotz aller Dezentralisierung des Jazzlebens, immer noch ein paar alten Freunden begegnet. Olaf Hudtwalcker hat seine Galerie in Barcelona für ein paar Tage abgesperrt. Seinem Bein geht es wieder besser, danke. Und die politische Lage ist ja auch ein bißchen freundlicher, nicht wahr? Joachim Ernst Berendt ist aus Baden-Baden gekommen und Dr. Dietrich Schulz-Köhn aus Köln, etwas angeschlagen, weil sie ihm gerade drei Backenzähne gezogen haben. Aber den „Doktor Jazz“ wirft das nicht um.

Nach der Pause waren die Auslegungsmöglichkeiten des Wortes „Fusion“ erschöpft. Was nun kam, war zunächst einmal eher Kon-Fusion. Zwei Kulturen begegneten sich, wie es so schön gespreizt hieß. In Wirklichkeit begegneten sich einerseits Eberhard Schoener mit einer fünfköpfi-

gen Rhythmusgruppe und einer elektronischen Schaltzentrale, deren sich Kap Kennedy nicht zu schämen brauchte, und andererseits das Gamelan Orchester des Fürsten Agung Raka von Saba, wobei letzteres leider nicht das legendäre Reich der schönen Königin meint, sondern einen Teil der Insel Bali, die neuerdings prude geworden ist und ihre weiblichen Schönheiten verhüllt — beziehungsweise von vornherein zu Hause läßt. Nun bin ich kein Kenner balinesischer Musik, aber offenbar bedarf sie mehr als manche andere der Umsetzung in Farbe und Bewegung. Da man aber keine Tänzerinnen (oder Tänzer) mitgebracht hatte, wechselte das Orchester mit sich selbst. Mal spielte es und tanzte nicht, mal tanzte es und spielte nicht. Wobei der Tanz mich wenig beeindruckte. Der Himmel mag wissen weshalb, denn Kommunisten darf es ja dort nicht geben, aber die Szene sah genau so aus, als würde die Peking Volksoper die Erstürmung der von dekadenten Kapitalisten verteidigten Inselfestung Bali durch die Träger der Kulturrevolution spielen.

Dies alles begegnete also der anderen Kultur, mit dem Schoener sicher den Teilbereich Jazz des — setzen wir ihn mal für diesen Zweck voraus — mitteleuropäisch-nordamerikanischen Kulturkreises meint. Genauer gesagt begegneten sich also nicht zwei Kulturen, sondern: zwei Teilbereiche zweier Teilkulturen, oder Kulturteile versuchten, sich einander zu nähern. Wobei der manipulierbarere, der Jazz, wie immer mehr Eigenes aufgeben mußte als die alte, im Brauchtum verwurzelte Volksmusik es konnte.

Nicht verschwiegen werden soll aber, daß diese Bali Agung genannte „Begegnung“, mit der eine Deutschland-Tournee des Ensembles begann, trotz allem manch interessante Gegenüberstellung und auch Strecken harmonischer Übereinstimmung aufwies. Schoener muß eine ungeheure Arbeit geleistet haben, um das alles zustande zu bringen. Daran, daß hier ein neuer Weg aufgezeigt worden wäre, vermag ich allerdings nicht zu glauben. Die balinesischen Einflüsse werden wohl denselben Weg gehen wie die nordafrikanischen, die ja auch

eines Tages im Jazz auftauchten, nachdem Marokko sich entschlossen hatte, um des Fremdenverkehrs willen einige Jazzveranstaltungen zu fördern. Wobei zu bemerken ist, daß mit der Bali-Agung-Tournee auch eine Werbung für Reisen nach Bali einherging. Weder mit Fusion noch mit ihrem Gegenteil hatte der Schlußpunkt des Festivals zu tun: das Thad Jones-Mel Lewis Orchestra. Nicht mehr so elektrisierend und taufisch wie 1967, als ich sie zum ersten Mal in New York hörte, dafür aber unendlich gut eingespielt, zugleich diszipliniert und relaxed, eine ebenso seltene wie erfreuliche Mischung. Eine swingende Big Band, going full blast, besser kann ein Festival kaum enden.

Nachtrag

Besonderer Dank gebührte diesmal allen, die damit befaßt waren, die Konzerte fürs Fernsehen aufzuzeichnen. Ob Beleuchtung oder Kamera, alles war bemüht, das Publikum möglichst wenig zu stören. Die Sendungen des Hessischen Rundfunks werden darunter nicht leiden. Soweit ich Gelegenheit hatte, auf den Monitor zu schauen, fand ich die Einstellungen und die Bildregie vorzüglich.

A propos Monitor: Wenn man jetzt noch zwei oder drei hinte, dem Zuschauerraum aufstellen könnte, dort wo die Gespräche stattfinden, die ja schließlich auch zu einem Festival gehören, dann war's gar nicht mehr auszuhalten ... Karl Heinz Nass

Hamburger Jazzwochenende

In der Hamburger „Fabrik“ hatte man nicht geheizt, weil man wohl davon ausging, daß das Tony Inzalaco Quintett den 300 Fans schon zur Genüge einheizen würde. So war es dann auch. Nach den ersten Stücken wurden Mäntel, Joppen und Schals abgelegt und sich warmgeklatscht.

Die Fabrik-Atmosphäre ist stets wohlthuend locker: das Fundament der Bühne besteht aus 2 starken Brettern und 12 Kisten Holsten-Bier, was zur Folge hat, daß der Pianist bei andauerndem Seegang spielen muß. Von der Teestube direkt darüber kommt ab und an ein Stück Zucker heruntergefliegen, Va aller Zuschauer kaut warme Weißbrotstangen, die man quer essen muß, die ausgedruckten Monatsprogramme kreisen als Flugobjekte durch die Luft.

Noch lockerer waren an diesem Abend die Musiker selbst. Die Musik ging dermaßen los, daß man schließlich eine Stunde länger als vorgese-

hen spielte, denn das Publikum setzte mit rhythmischem Beifall mehrere Zugaben durch.

Tony Inzalaco brachte 'diesmal originalen Hard Bop zu Gehör, Erinnerungen an Art Farmer-Benny Golson wurden wach. Die interessantesten Stücke des Abends waren „Beacon“, „No name“ und „Veronica's waltz“.

Es war eine Band der Solisten: Benny Bailey, Flügelhorn und Trompete, Ferdinand Povel, Tenorsax, Altsax, Horace Parian, Piano, und Lucas Lindholm, Baß. Sie waren alle unterschiedslos in Höchstform. Tony selbst trommelte so gut wie schon lange nicht mehr. Er war hier gelöster als bei vielen Big Band-Auftritten und diversen Trio-Abenden.

Musiker wie Zuhörer gingen um Mitternacht zufrieden auseinander.

Am nächsten Freitagabend dann das Konzert des Monats: im Sendesaal des NDR spielten das Elvin Jones Quartett und Albert Mangelsdorff. Eine Gruppierung, der man von Ort zu Ort nachreisen möchte.

Im ersten Teil des Abends spielten Elvin Jones, Ryo Kawasaki, Gitarre, Azar Lawrence, Tenorsaxophon, Sopransaxophon, und Richard Williams, Baß. Schöne alte Hard Bop-Themen wechselten mit freieren, gleichwohl sehr melodischen Stücken. Hier gab es keine zwanghafte Suche nach neuen Formen, sondern eine bezwingende — und swingende — Gestaltung des Modern Jazz. Ein glänzend aufgelegter, fast fröhlicher Elvin Jones, der beherrschend, aber nie im Vordergrund die Musik des Quartetts prägte, ein Bassist mit sanften Tönen und 'rasanten Improvisationen, ein Bläser mit Spielfreude und unerschöpflichen Einfällen, ein japanisches Wunderkind an der Gitarre — solche Konzertabende gehören ins Tagebuch.

Der Gitarrist Ryo Kawasaki ist nicht nur ein akustisches, sondern auch ein optisches Vergnügen, weswegen ihn auch Elvin Jones keinen Augenblick aus den Augen ließ. Kawasaki untermauerte seine freieren Metren mit manch turnerischen Kunststückchen. Folgende Positionen wurden beobachtet: Beuge rückwärts aus dem Stand, Seitenaufschwung liegend, Grätsche, Liegestütz, doppelter Rittberger, Salto mortale. In diesen Augenblicken war er wohl nicht nur mit seiner Musik verwoben, sondern er war diese Musik. Ein faszinierender Newcomer, der seinem Instrument eine völlig neue Spielweise abgewinnt, — obwohl man immer glaubt, schon alles zu kennen und gehört zu haben. Man läßt sich da gern und mit Vergnügen berichtigen.

Im zweiten Teil des Abends kam dann Albert Mangelsdorff hinzu. Er paßt in diese Gruppe so gut hinein, als wäre er seit Junior-College-Zeiten bei ihnen dabeigewesen.

Ob in superschnellen Passagen oder langgezogenen Dreiklang-Phrasierungen — Albert Mangelsdorff wuchs vom Mitgestalter zum Gestalter dieses zweiten Teils des Workshops.

Des Beifalls war, auch nach einer Zugabe, kein Ende. Und ein zufriedener Elvin klopfte Albert mindestens fünfmal auf die Schulter.

Ein Abend, den man im Gedächtnis behält.

Schließlich in der Musikhalle: Shakti mit John McLaughlin. Statt eines Berichts Auszüge aus Tageszeitungen (mit jeweiliger freundlicher Genehmigung):

„Weihe lag über dem Raum. Und ein wenig Hanf.“ (7-Uhr-Blatt)

„Schöne mystische Klänge, pure Fantasie, indische Reinkultur, Narziß mit Goldmundstück — ein Konzert, nur für saubere Ohren zugelassen.“

(Hamburger Merkur)

„McLaughlin hat zur Naturgitarre zurückgefunden. Und seine 2000 Zuhörer zu starkem, weil unverstärktem Musikgenuß.“ (Elb-Bote)

„2000 Fans hielten den Atem an, bis sie blau wurden!“ (Alsterrundschau) Womit wohl alles Wesentliche gesagt wurde. Klaus Berger

Kleinanzeigen

pro Zeile DM 5,—, Mindestpreis DM 20,—

HiFi-Sonderangebote:

Tonbandgerät TEAC A-3300 S, 2-Spur, 19/38 cm/s (Gar. 1 J.) DM 1350,—

Kassettengerät TEAC A-360, m. Plexiglashaube (Gar. 2 J.) DM 1060,—

Receiver TECHNICS SA-5350, 2 x 33 W sin. (Gar. 2 J.) DM 900,—

Receiver MARANTZ 4300, 2 x 200 W sin. (Gar. 3 J.) DM 2500,—

Vorverstärker u. Endstufe SONY 2000 u. TA-3060, 2 x 40 W sin. DM 950,—

Tonabnehmer-Systeme EMPIRE: 4000 Dill (auch CD-4) DM 375,—/2000 EIII DM 100,—/440 D (auch CD-4) DM 140,—/66 E-X DM 52,—

2 Baß-Lautsprecher PIONEER PW-A 38, 60 W sin. DM 400,—

2 MT-Hörner PIONEER PM-100, 50 W sin. DM 600,—

HiFi-Studio F. P. Kirchhoff

Frauenkopfstraße 22, 7000 Stuttgart 1, Telefon 07 11 / 33 47 80

HiFi-Neuheiten:

Erster PLL-Quarz-Digital-Tuner m. 11 Feststationen, FST-1100 nur DM 980,—

Receiver MARANTZ 2235-B, 2 x 55 W sin. DM 1395,—

Receiver JVC-NIVICO JR-S 300, 2 x 55 W sin., mit 5fach-Equalizer DM 1430,—

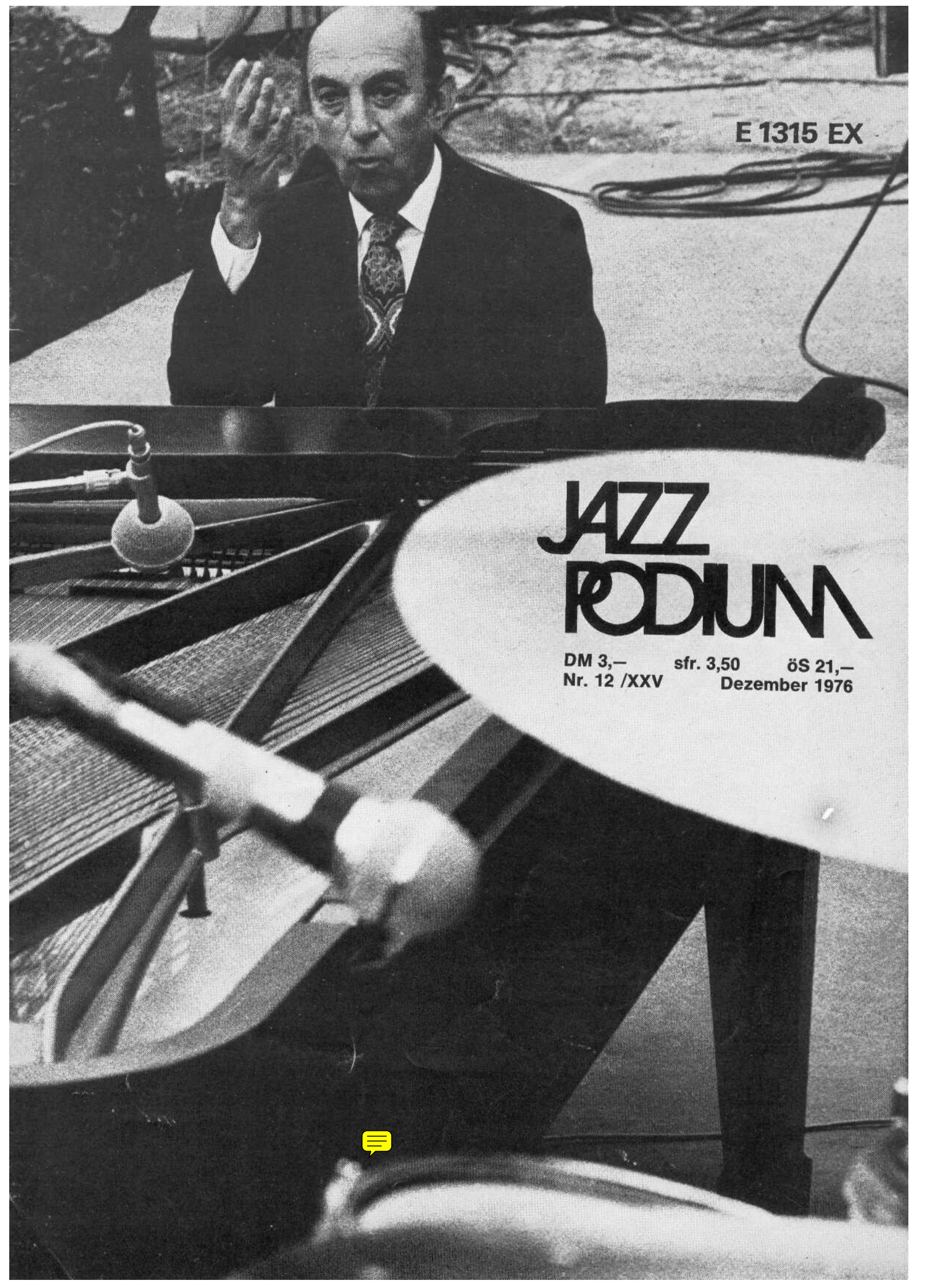
Receiver ONKYO TX-4500, 2 x 60 W sin., QUARZ! DM 1600,—

Tonabnehmer-System ULTIMO DV 38/20 A (auch CD-4), erstes dynamisches System mit 2 mV Ausgangsspannung, kein Übertrager notwendig DM 520,—

PS.: Wir messen Ihre Anlage ein mit dem AEC ECHTZEIT-ANALYSATOR. Schon ab DM 500,— läßt sie sich mit einem kleinen Equalizer (Stafch) einen wesentlichen Schritt näher an die naturgetreue Wiedergabe bringen.

HiFi-Studio F. P. Kirchhoff

Frauenkopfstraße 22, 7000 Stuttgart 1, Telefon 07 11 / 33 47 80



E 1315 EX

JAZZ PODIUM

DM 3,— sfr. 3,50 öS 21,—
Nr. 12 /XXV Dezember 1976



Karl Bergers

Creative Music Studio

„Woodstock is dead.“ — Der Slogan, der zahllose amerikanische Jugendliche dazu veranlaßte, die Haare kürzer zu schneiden, die Jeans abzulegen und zu der von den Vätern vorgezeichneten Tagesordnung des American way of life überzugehen, dieser Slogan trifft ganz sicher nicht auf den Ort Woodstock im Staate New York zu, an dem das legendäre Festival einmal stattfinden sollte, dann aber doch nicht stattfand. (Wegen eines Einspruchs der Stadtväter wurde damals das bereits aufwendig publizierte Festival auf eine Farm ca. 200 km nördlich von Woodstock verlegt.) Idyllisch in den bewaldeten Hügeln der Catskills gelegen, ist Woodstock seit Jahrzehnten das Domizil einer Reihe von amerikanischen Künstlern — so eine Art US-Worpswede — und seit einigen Jahren auch der Wohnsitz zahlreicher Jazzmusiker, die den Streß und den Dreck der Großstadt satt haben und ihre kreativen Kapazitäten in ländlicher Atmosphäre auffrischen. Carla Bley und Mike Mantler haben dort ihr Studio, Anthony Braxton, Kalaparusha, Dave Holland und Jack DeJohnette wohnen dort.

Eines der musikalischen Zentren der „Gemeinde“ bildet das Creative Music Studio. Als Kernstück der 1971 von dem Heidelberger Vibraphonisten, Pianisten und Komponisten Karl Berger gemeinsam mit Ornette Coleman gegründeten „Creative Music Foundation“ bietet das Studio die Möglichkeit, alternative Formen der musikalischen Sozialisation zu erproben, jenseits des akademischen Konservatoriumsbetriebs ebenso wie jenseits der harten Versuch-und-Irrtum-Praxis, in die sich der Neuankömmling auf der Jazzszene gemeinhin gestellt sieht und an der er nicht selten scheitert.

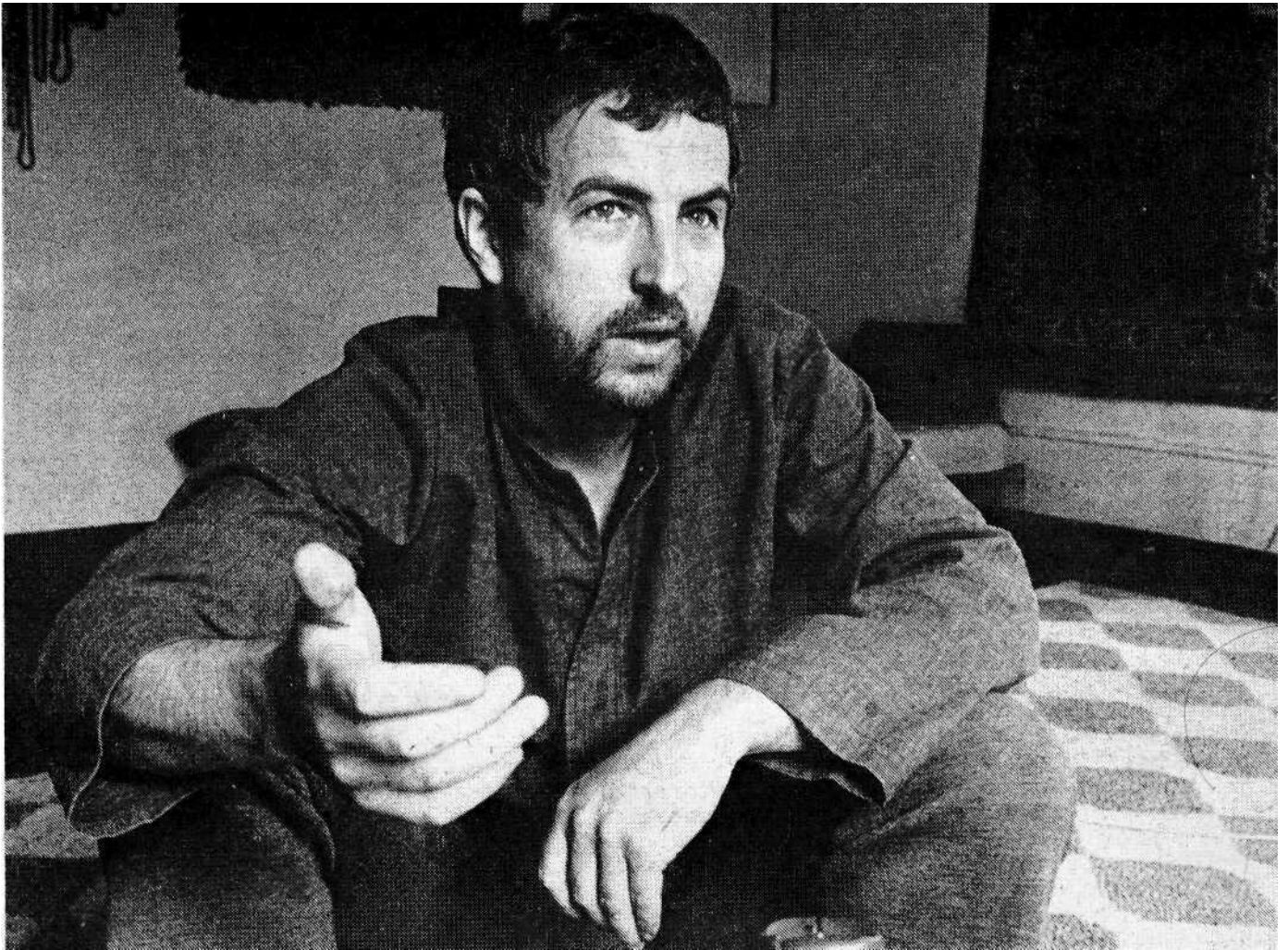
Karl Berger, promovierter Soziologe und Musikwissenschaftler, der erste internationale Anerkennung 1965 durch seine Arbeit als Vibraphonist im Quintett von Don Cherry fand und seit 1967 ständig in den USA lebt, kennt diese Jazzszene zur Genüge. Als ich ihn im April dieses Jahres in Woodstock besuchte, fragte ich ihn, ob es ein schwerer Entschluß gewesen sei, der New Yorker Clubszene den Rücken zu kehren.

„Da war eigentlich gar kein Entschluß im Spiel. Es war geradezu eine Notwendigkeit, weil mir klar wurde, was mir lange Zeit unklar war, daß ich nämlich die ganze Zeit sozusagen blind durch die Welt gerannt war. Ich habe irgendwie nur so reagiert, hatte aber nicht die geringste Ahnung, was ich da eigentlich machte. Als ich in New York in der Eldrige Street in der Lower East Side lebte, da passierte es mir, daß für mich die Musik zu einem totalen trip wurde, zu etwas, was du nicht los wirst, was dauernd losgeht. Und das kann wahnsinnig verrückt werden. Wir haben Sessions gemacht, mit Barry Altschul, Alan Silva und Becky Friend, die fingen um 8 Uhr abends an, und um 6 Uhr morgens waren wir noch am Werk. Pharoah Sanders und Dave Burrell kamen. Da wurde ununterbrochen gespielt. Und wenn nicht gespielt wurde, dann ging dir das Zeug im Kopf rum. Du hast was ausprobiert und hast geschrieben. Das klingt wie im Paradies, aber in Wahrheit war es ein verrückter Zustand, ein irrer Zustand. Es gibt nicht die Entspannung für dich, die du brauchst, um richtig arbeiten zu können. Es gibt nicht den Raum, den du brauchst. Insofern glaube ich, daß das gar kein Problem war, da auszuweichen. Für mich war es eine ganz wichtige Geschichte, herauszufinden, was ich eigentlich machte. Und der einzige Weg dazu war, anderen Leuten das zu erklären, ein Studio aufzubauen, in dem sich die Kräfte gegenseitig beeinflussen. Und ich muß sagen, seit wir das Studio haben, habe ich durch diese Kontakte, durch diesen Transmissionsprozeß, unwahrscheinliche Energien entwickelt, die ich vorher nicht zur Verfügung hatte; Energien, um wirklich Präzision zu entwickeln und in Details reinzuschauen, anstatt nur irgendwie blind zu produzieren. Dadurch änderte sich meine Musik natürlich auch. Und davon abgesehen: seit wir das Studio haben, spiele ich eigentlich mehr als vorher. Wir spielen ja hier. Und wir spielen sehr viel. Hier gibt's Konzerte jedes Wochenende, die werden die ganze Woche über vorbereitet. Ich brauche viel weniger Zeit für Reisen, Hotelzimmer zu bestellen und mich um diese ganzen Dinge zu kümmern. Es

wird unheimlich viel gespielt. Also im Grunde genommen sind wir in einer unwahrscheinlich luxuriösen Situation.“

Nun liegt der Luxus dieser Situation eher im Musikalischen und im Psychischen als im ökonomischen. Immer wieder sehen sich Berger und seine Mitarbeiter vor Schwierigkeiten gestellt, deren Überwindung durch Geduld und Nerven allein kaum zu leisten ist. „Es-sieht so aus, als sei die Foundation jetzt an einen Punkt gekommen, wo wir uns überlegen müssen, was wir da so in die Welt gesetzt haben. Soll das etwas sein, was wir für eine Weile machen und dann sein lassen ... und etwas anderes machen, oder sollen wir sehen, daß wir es zu einer permanenten Einrichtung entwickeln. Dieser Konsolidierungsprozeß ist für mich so ein bißchen schizophoren, weil ich ja im Grunde von diesem ganzen Busineß-Kram nichts verstehe, der da gemacht werden muß. Da sind dann plötzlich Zahlen im Spiel, die kann ich nur akzeptieren, verstehe aber nichts davon, wie das funktioniert. Denn irgendwo sind wir in gar keiner so guten Verfassung. Wir überleben so gerade. Und wir müssen immer/ schauen, daß wir — außer den Beiträgen der Studenten — irgendwelche Stipendien und Unterstützungen finden, die die ganze Sache am Leben erhalten.“

Die Hauptaktivitäten des CMS liegen bei der Durchführung von Workshops, an denen junge Musiker, Amateure und zukünftige Profis aus aller Herren Länder teilnehmen, und die von Musikern — vor allem aus dem New Yorker Avantgardezirkel — geleitet werden. Die Liste derer, die in den letzten Jahren für das CMS als Lehrer und Ratgeber gearbeitet haben, ist lang und enthält eine Menge prominenter Namen: Barry Altschul, Ed Blackwell, Anthony Braxton, John Cage, Don Cherry, Dave Holland, David Izenzon, Kalaparusha, Oliver Lake, Sam Rivers, Frederic Rzewski usw. Und obwohl die Unterrichtsstile mit den persönlichen Eigenarten und dem stilistischen Zugehörigkeitsgefühl der einzelnen Workshopleiter wechseln mögen, gibt es doch-so etwas wie einen gemeinsamen Nenner. „Es muß doch Wege geben“ — so Karl Berger —,



KARL BERGER

Foto: Jörg Becker

„ein Gefühl für Zeit und Harmonie zu vermitteln, das nicht an irgendeinen bestimmten musikalischen Stil gekoppelt ist, sondern vor allem auf Schärfung und Präzisierung der Sensibilität für Rhythmus und Klang hinausläuft und die musikalische Intelligenz zutage bringt, mit der jeder geboren wurde.“

Die Vermittlung dieser Idee einer gleichsam pan-stilistischen Musizierweise geschieht vor allem in den sogenannten Orchester-Workshops, an denen jeweils 15 bis 25 Musikstudenten beteiligt sind. Das Gelingen dieser Workshops hängt nicht immer nur von jenen ab, die sie leiten, sondern bisweilen auch von denen, die daran teilnehmen. Bei meinem Besuch in Woodstock im April hatte das neue Semester gerade unter erschwerten Voraussetzungen begonnen: 7 Gitarristen, 5 Schlagzeuger, 3 Pianisten und 1 Sänger hatten den Weg nach Woodstock gefunden, der achte Gitarrist hatte sich angekündigt. Hierzu Berger: „Wir hoffen eigentlich immer, daß wir für jeden Kurs genug Instrumente

in den einzelnen Registern zur Verfügung haben, so daß wir eine Art von orchesterlicher Arbeit machen können. Diesmal ist das sehr problematisch. Im letzten Herbst hatten wir über 40 Leute hier; da hatten wir einen Saxophonsatz von 8 Leuten und Trompeter und Posaunisten und alles mögliche. Ich weiß nicht, warum gerade diesmal all diese Gitarristen aufgetaucht sind.“ — Als ich vier Wochen später noch einmal nach Woodstock kam, spielte dieses merkwürdig zusammengesetzte Orchester eine durchaus passable Musik, jenseits aller stilistischen Begrenzungen und mit offensichtlicher Spielfreude.

Bei all seinen — im weitesten Sinne — musikpädagogischen Aktivitäten hält Berger trotz offen bekundeter Aversionen gegen die Jazzszene den Kontakt zu dieser aufrecht. Häufig ist er — im Trio mit seiner Frau Ing Rid und dem Bassisten Dave Holland — in College-Konzerten im Staate New York oder in Kanada zu hören; gelegentlich spielt er mit David Izenzon und Ed Blackwell in Sam Rivers' New

Yorker Studio Riybea, und die „Peace Church Concerts“ der Bergerschen Gruppe in der Washington Square Church sind schon fast zum festen Bestandteil der New Yorker Szene geworden. (Eines dieser Konzerte ist auf dem Doppelalbum „Music Universe“ auf dem CMC-Label der Creative Music Foundation erschienen, u. a. mit Berger, Ing Rid, Dave Holland und Bob Moses.)

Ich fragte Karl Berger, wie er die gegenwärtige musikalische Situation der Jazzavantgarde einschätze. Findet da nicht — verglichen mit den 60er Jahren — ein gewisser Rückschritt statt? Ist die Luft raus aus der Free Jazz-Bewegung?

„Ja, vielleicht. Aus dem demonstrativen Teil der Bewegung ist die Luft raus, das stimmt. Aber das ist immer so: wenn irgendwo 'ne Explosion ist, dann öffnet sich ein Haufen von Kratern. Ein Haufen neuer Gebiete, an denen du dann wieder arbeiten mußt. Da ist dann unheimlich viel Material, mit dem du arbeiten kannst. Mir ist klar, daß wir damals alle möglichen

unglaublichen Sachen gespielt haben und keine Ahnung hatten, was das war. Das ist gar nicht schlimm. Das ist in dem Augenblick genau richtig. Danach aber kommt die Zeit, wo du die Ernte einbringst und mal schaust, was da eigentlich los war, und du anfängst, damit systematisch zu arbeiten, damit sich darauf wieder was Neues aufbauen kann. Denn sonst wäre es ja nichts als eine Folge von Explosionen."

Kann das nicht ein Verlust an Spontaneität bedeuten? — „Nein, es ist kein bißchen langweilig. Das sieht so aus, als sei es unglaublich langweilig. Aber davon abgesehen: ich finde langweilige Sachen unheimlich gut. Es gibt gar nicht genug Langeweile. Alles ist viel zu kurzweilig. — Ich bin wirklich interessiert an langweiligen Sachen, die sich stundenlang hinziehen. Das mach ich ganz gern, viel Raum, viel Zeit usw. Das ist etwas, was viel zu wenig läuft. Überall ist ein unheimlicher Wirbel im Gang. Langeweile — wenn man's wörtlich nimmt — ist ein gutes Wort, nur haben es die Leute mit irgendwelchen blöden Inhalten belegt."

In seinem Konzept einer positiv verstandenen „langen Weile" ist Karl Berger — wie er zugibt — sowohl durch seine Zusammenarbeit mit Don Cherry als auch durch seine Auseinandersetzung mit den Musikkulturen Asiens beeinflusst, besonders durch die Musik Balis und Japans. Wie Zeit und Raum eine hervorragende Rolle in seinem musikalischen Weltbild spielen, spiegelt sich bereits in den Titeln vieler seiner Kompositionen: „Time Is". „Live Time", „Tune In Time In", „Quite Some Time Goes By" ... Zeit wird hier nicht unbedingt als etwas verstanden, was durch eine Fülle von intellektuell entschlüsselbaren musikalischen Ereignissen besetzt wird, sondern Zeit ist da um ihrer selbst willen ... Zeit ist... Zeit vergeht.

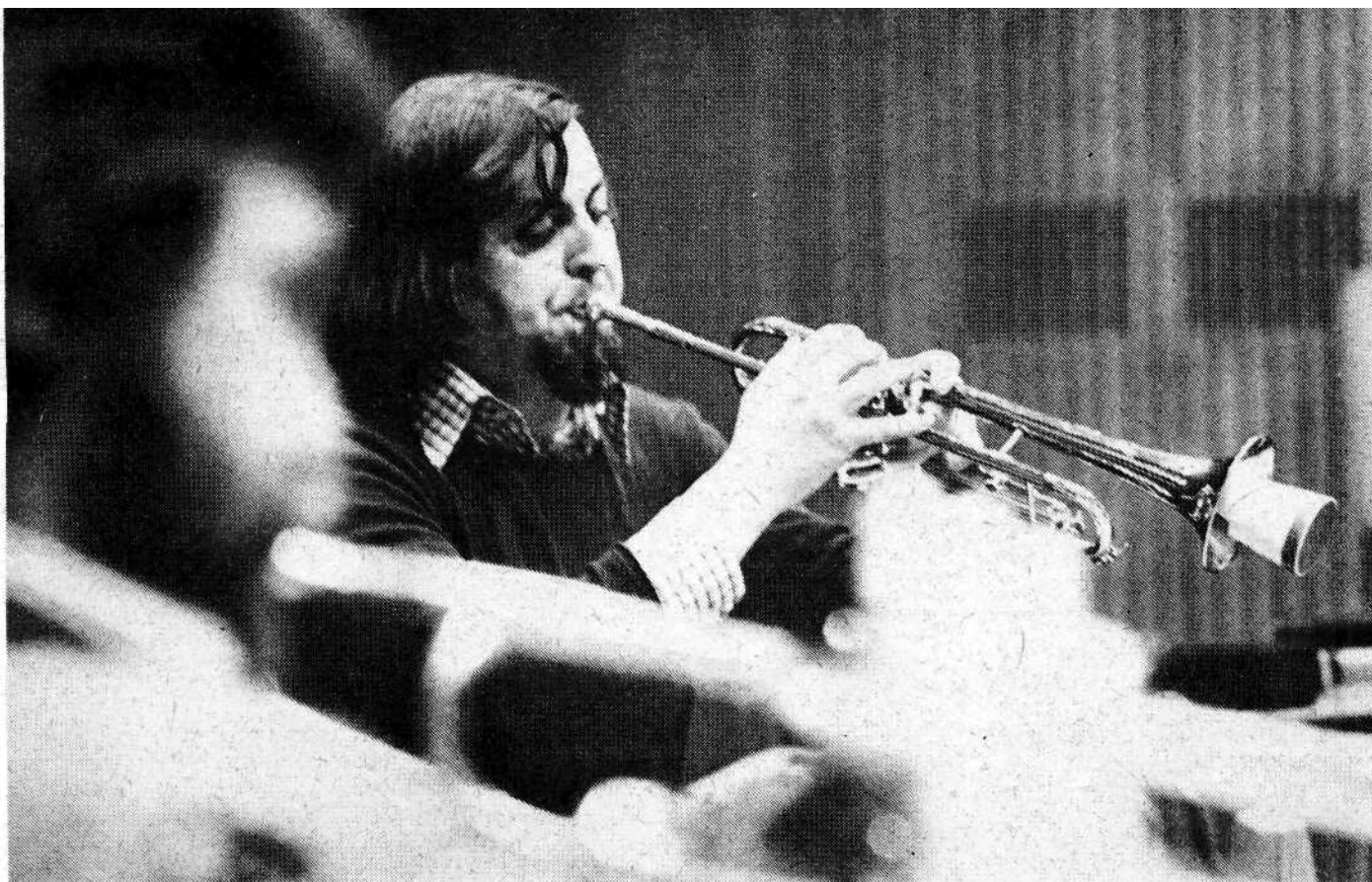
Musikalisch konkret manifestiert sich dies in einer ausgiebigen Verwendung von gleichsam rotierenden, rhythmisch-melodischen Mustern und zyklischen Formverläufen, in denen weniger die Richtung nach vorn als der Moment des Erklingens zählt.

Daß die Aufnahme eines solchen — im Kern nicht-westlichen — Konzepts von musikalischer Gestaltung selbst wiederum kulturabhängig ist, konnte Karl Berger bei den Workshops erfahren, die er in den Jahren 1972 und 1973 beim Internationalen Musikforum in Österreich durchführte: „Mir scheint, daß in den Lebensbedingungen, unter denen die Jugendlichen in Österreich, Deutschland und in der Schweiz aufwachsen, viel mehr Druck vorhanden ist als in den USA. Die in

Europa stehen viel mehr unter dem ganz direkten Einfluß von stilistischen musikalischen Strömungen, sind geradezu abhängig davon und können kaum loskommen von diesen Stilen. In Amerika kriegst du mehr Offenheit, würde ich sagen. Es ist einfach mehr Offenheit da, weil so viel Raum vorhanden ist. Es scheint mir, daß dir die Kommunikation hier nicht so dicht auf den Leib rücken kann, wie das in Europa der Fall ist. Insofern sind die Arbeitsmöglichkeiten hier offener. Hier hast du irgendwie genug Raum, um direkt anzufangen, ohne erst mal so viel Eis brechen zu müssen."

Im Dezember wird Karl Berger ein paar Konzerte in Deutschland spielen. Er wird dann auch an der Universität in Gießen einen Workshop mit den Studenten der Musikwissenschaft und -pädagogik durchführen. Ich glaube, man kann davon ausgehen, daß das Eis gebrochen wird.

Ekkehard Jost



MICHAEL SEIL

Foto: Uwe H. Seyl

Verstand und Gefühl: Michael Seil Quartett

Nachdem die Super-Stars des Rock-Jazz, die einen im Habit des romantischen Kriegers, die anderen in der Pose des kraftstrotzenden Übermenschen, ihre Flucht in Kommerz und Kitsch als die große Zukunftsmusik auszugeben versuchen, seit der Rock-Jazz also dazu übergegangen ist, nur noch sich selbst zu kopieren, um das musikalische Überleben noch für einige Plattenproduktionen zu verlängern — es könnte ja sein, daß das goldene Huhn doch noch ein paar Eier legt —, seit dem also so ist, dringt es wieder deutlicher ins Bewußtsein, daß Musik nicht aus ein paar genial hingeworfenen Einfällen und tonalen Tricks besteht. Nichts gegen den Rock-Jazz, doch was einst als Aufbruch zu neuen Kontinenten gelten konnte, hat sich totgelaufen, liegt in den letzten rhythmischen Zukun- gen, ist an die Grenzen seiner eigenen Ausdrucksmöglichkeiten gestoßen.

Dies ist wieder die Stunde jener Jazzer, die es nicht gescheut haben, in mühsamer Kleinarbeit am musika-

schon Material weiterzuarbeiten, dieses logisch zu entfalten, ohne Krücken und Ausleihen aus Nachbargefülden. Der Ausw^g in die publikums- wirksame Rockszene war sicher notwendig und nützlich, für den Jazz selbst, wie auch für die Rezipienten. Doch die hier gewonnene Befreiung aus einem erstarrten System ist nun selbst (Herbie Hancock ist hier das beste Beispiel) zum Klischee, zur Floskel, geronnen. Das „schlechte Gewissen der Banalität“, wie Eisler es in einem anderen Zusammenhang einmal formulierte, und der tendenzielle Verlust der erhofften Kommunikationserweiterung stellen den Jazzmusiker heute erneut vor die Frage, welche Inhalte er in welcher Form darzustellen beabsichtige.

Wie nach vielen Kaffeekränzchen die kantige Butterstulle, so wirkte nach den Jahren des elektrifizierten Rockgerangels die schlichte, von technischer Meisterschaft getragene Darbietung des Michael Seil Quartetts im Nürnberger Jazz-Studio. Dogmatische Enggleisigkeit ist nicht Michael Seils Sache, schon eher das Würfelspiel, die aleatorische Hereinnahme des Zufalls, etwa bei der Fixierung neuer Themen, um die eigenen Hörgewohnheiten zu sprengen und unge-

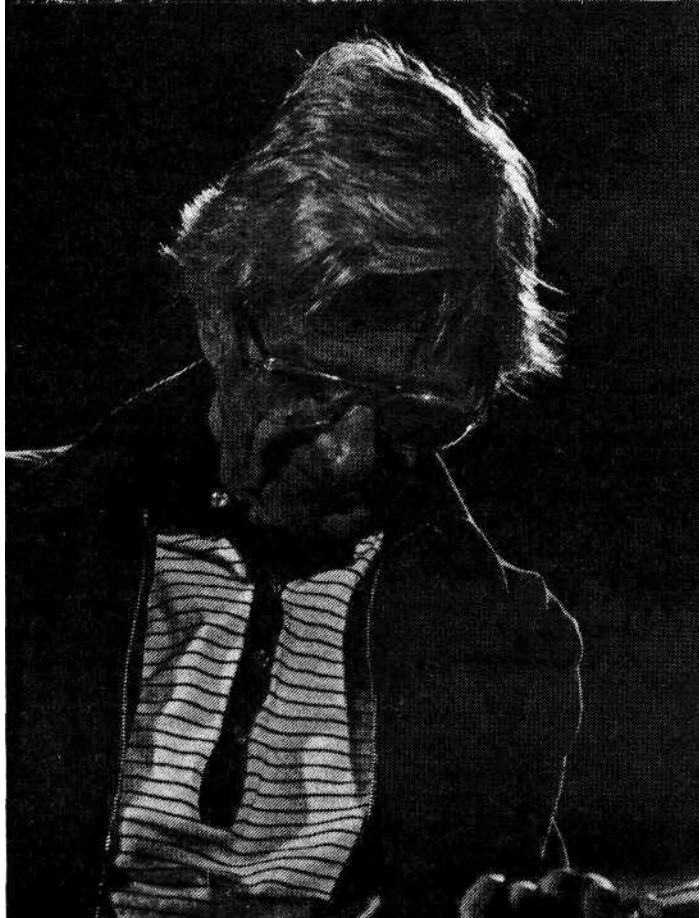
nutzte Möglichkeiten zu erschließen. Zufall und kühle Kalkulation ergeben zusammen jene Freiheit, die sich nicht in der Ablehnung der Tradition erschöpft. Da gibt es dann immer noch die ironische Distanzierung, da gibt es den Rhythmus, der, flexibel und elastisch gehandhabt, zum kommunikativen Bindeglied wird, zum Aufhänger der musikalischen Ideen. Ja, zu jazzen verstehen sie!

Ob Seil nun in wahnwitzigem Tempo Tiraden von Tönen durch die Trompete schmettert oder mit dem Flügelhorn über einer ostinaten Grundfigur sanfte Melodiebögen auszieht, er liebt die Kontraste, das Unvermittelte, Überraschende, die Verfremdung im Detail. Rasant allemal, so daß Günter Lenz, der voluminös und kraftvoll Adelhard Roidinger am Baß vertrat, ganz schön zu tun hatte. Die so gewonnene, durch Thomas Cremers Schlagzeugarbeit aufgepeitschte Intensität erfährt — und das mag überraschen — durch Bob Degens zurückhaltendes Pianospiele nur noch eine weitere Steigerung. Bob Degen, der große Tüftler über den Tasten, kann sich auch romantisch-impressionistische Ausflüge erlauben, die er dann mühelos in die jazzigste Phrasierung zu überführen weiß.

JAZZ AKTUELL

Es ist faszinierend, wie er immer wieder versucht, sich zwischen den Tasten anzusiedeln, Neues, Ungehörtes aus dem Klavier herauszuloten, und mit welcher Selbstverständlichkeit er die Zerbrechlichkeit des Pianos den einschneidenden Tönen der Trompete entgegenstellt. Ratio und feeling haben hier zu einer musikalisch spannenden Einheit zusammengefunden.

Bernd Ogan



Vielfalt der Stile bei den Berliner Jazztagen

Die diesjährigen Berliner Jazztage, so ließ deren seit 1972 amtierender künstlerischer Leiter George Gruntz wissen, seien die ersten gewesen, die ganz seinen Vorstellungen entsprechen hätten. Der Grund für solche Glücksgefühle: Gruntz hatte sich im steten Gerangel mit Geldgebern, Organisatoren, Beratern und amerikanischen Gewährsmännern neue Freiheiten erstritten. Er läßt sich ganz einfach nicht mehr so viel reinreden. Gruntz ist auch stärker in die ökonomische Verantwortung genommen worden. Er ist jetzt zusammen mit dem Manager Ralf Schulte-Bahrenberg Risiko-Träger und am Gewinn beteiligt. Der Ausdruck „Gewinnbeteiligung“ hatte zuvor einige Unruhe ausgelöst. Man fürchtete, daß Gruntz nun das Programm nur nach kommerziellen Gesichtspunkten machen würde, und von „Gewinn“ im strengen Sinn kann bei einer Veranstaltung, die mit mehreren hunderttausend Mark subventioniert wird, sowieso nicht die Rede sein. Die Konstruktion der finanziellen Beteiligung von Gruntz ist aber aus der Nähe betrachtet dann doch nicht so besorgniserregend. Der über das Arbeitshonorar hinausgehende Extraverdienst der Herren Schulte-Bahrenberg und Gruntz ist auf 10% (also jeweils 5%) der Gesamteinnahmen nach Abzug der örtlichen Unkosten limitiert. Damit ist auch für den künstlerischen Leiter ein gewisser finanzieller Anreiz gegeben, das Geld nicht zum Fenster hinauszuerwerfen und das Programm nicht in esoterischen Höhen über die Köpfe des Publikums hinweg zu planen. Auf der anderen Seite ließ sich zumindest bei der diesjährigen Veranstaltung (neun Konzerte an fünf Tagen) ein verstärktes Schielen nach guten Kartenverkäufen absolut nicht feststellen. Das Programm war im Gegenteil so wenig kommerziell, daß — entgegen dem, was man aus den letzten Jahren gewohnt ist — die ersten drei Konzerte nicht ganz ausverkauft waren. Der Etat — er ist, was die Subventionen

betrifft, wohl der höchste, der in der Welt für ein Jazzfestival aufgebracht wird — ist in diesem Jahr im großen und ganzen sinnvoll verwendet worden. Es wurden alle derzeit wichtigen Jazzströmungen vorgeführt: Free Jazz, Latin Jazz, Rock Jazz, Third Stream Jazz, Hard Bop, Blues, Soul. Es gab eine größere Beteiligung der europäischen Musiker; es wurden Auftragskompositionen vergeben; es gab Aufwendiges und Intimes, und es wurde auf nostalgische Ausgrabungen verzichtet.

Das heißt nun nicht, daß es nicht auch Durchhänger und Fehlplanungen gegeben hätte. Zu diesen gehörte, daß man an einem Tag zwei Konzerte veranstaltete, die fast ausschließlich Free Jazz brachten und selbst die ergebensten Freunde dieser Form überforderten. Zu diesen gehörte auch, daß man zwei Hard Bop-Trompeter, nämlich Jimmy Owens und Woody Shaw, mit ihren Gruppen hintereinander spielen ließ. McCoy Tyner war in diesem Konzert durch sein überragendes Format als Improvisator und durch die Einbeziehung exotischer Elemente dann eine Erlösung.

Einer der Höhepunkte war Willem Breukers skurriles Musiktheater, das vor einem Jahr noch beim Gegenfestival im Quartier Latin über die Bühne gegangen und diesmal in die Philharmonie gebeten worden war. Breuker zieht mit lockerem Sarkasmus über die Banalitäten des Show Business, über versteinerte Hörgewohnheiten und flüchtigen Religionswahn her. Während etwa das Dümme an Cowboy-Musik gespielt und gesungen wird, trippeln Sekten-Anhänger göngchenschlagend und euphorisch lächelnd durch die Gegend. Danach wird ein Staubsauger über die Bühne gefahren, sozusagen, um den ganzen Schund wegzubefördern. Oder die Musiker erstarren in immer kürzeren Abständen in Körperhaltungen, die wie die ferngesteuerten Posen eines Variete-Roboters aussehen. Als Breuker die Kleine Nachtmusik und einen tumb durchgehaltenen Swing-Rhythmus spielt, fällt ihm vor Schreck die Hose runter. Am Schluß verhöhnt er die Verbrüderungsfinales von Fernseh-Shows. Dazwischen macht er Free Jazz mit allen technischen Feinheiten. Unter seinen Mitspielern ragte der Pianist Leo Cuyper heraus, der so spielt wie Cecil Taylor spielen würde, wenn er Humor hätte. Breukers Musik-Szenen sind das anspruchsvoll Lustigste, was der Jazz im Moment zu bieten hat. Ähnliche

Versuche des Art Ensemble of Chicago und des Globe Unity Orchestra, die in Berlin auch zu hören waren, nahmen sich vergleichsweise bieder aus.

Eine gute Tat der Veranstalter war es, den Franzosen algerischer Abstammung Martial Solal wieder einmal vorzustellen. Man nimmt Solal leicht als selbstverständlich und vergißt ihn darüber. Jedenfalls ist der Mann zur Zeit in Hochform, und seine manchmal pointillistische Kammermusik, die einen Bogen über die Stile von Art Tatum, Bud Powell und Lennie Tristano spannt, ist mit ihren harmonischen Seiten- und Abwegen ein Wunder von Witz und Esprit. Der Gitarrist Hans Reichel konnte endlich vor einem großen Publikum beweisen, daß er einer der originellen deutschen Jazzmusiker ist. Auf seinem selbstgebauten Instrument, bei dem der Steg in der Mitte liegt und die Saiten sozusagen doppelt gespielt werden können, machte er seine merkwürdig assoziative Musik, die wie durch die Träume eines Minimal-Art-Fans gezerrtes Glockengeläute und Volkslieder klingt. Hannibal Marvin Peterson spielte Hard Bop mit Coltrane-Erfahrung. Er ist ein „Power“-Trompeter, der gut hohe Töne bläst, deshalb aber noch lange kein „neuer Star“ ist, als der er aufgebaut werden soll. Der wärmere und künstlerisch ungleich höher stehende Solist dieser Gruppe ist George Adams, der so ziemlich alles zusammenfaßt, was in den letzten fünfzehn Jahren auf dem Tenorsaxophon gespielt worden ist, besonders die Sachen von Coltrane und Albert Ayler, aber auch die etwa von Dexter Gordon. Zusammen mit Joe Henderson ist er heute der inspirierteste und technisch beste Verwalter der Jazztradition auf dem Tenorsaxophon.

Albert Mangelsdorff wurde mit Alphonse Mouzon zusammengespannt, und merkwürdigerweise ging das Treffen gut aus. Mouzon, in vielen Fällen entweder Erzeuger von Disco-Musik oder egomanischer Energie-Trommler, zügelte seine Kräfte und spielte mit dem eher nachdenklichen und seinen empfindsamen Gesangs- und Instrumentalklangkombinationen nachhorchenden Posaunenstilisten glänzend zusammen. Er spielte zwar dauernd mit schier unerschöpflicher Lust und Vitalität, aber wie er den steten Fluß der Ereignisse durch Mangelsdorffs Dialogvorschläge strukturell steuerte, war bewundernswert und bezeichnete eine ganz neue Art von indirekter Interaktion. Auch mit seiner eigenen Gruppe machte er

Ulrich Borchert fotografierte bei den Berliner Jazztagen: (v. l. o. n. r. u.) ALBERT MANGELSDORFF, HANNIBAL MARVIN PETERSON, GIL EVANS, BETTY CARTER

einen guten Eindruck. Daß ein Schlagzeuger derart die Improvisationen seiner in definierten Tonhöhen improvisierenden Kollegen mitbestimmt, hat es bisher noch nicht gegeben. Mouzon schafft das, indem er einzelne Motive rhythmisch stützt und heraushebt und so den Bläsern bedeutet, daß damit weiteres anzustellen ist.

Rock-Jazz spielten außerdem noch Backdoor, Philip Catherine und Larry Coryell, Jan Hammer und Miroslav Vitous. Vitous, der tschechische Bassist mit der internationalen Karriere, produzierte mit seinen Leuten zu oft ein wildes, unklares Gefummel und war der einzige, von dem keine Zugabe gefordert wurde. Landsmann Jan Hammer ist zwar noch sehr weitgehend von seiner Vergangenheit bei John McLaughlin bestimmt, hat aber mit seinen schönen, harmonisch reichen und sehr „europäischen“ Themen zum Teil balkanfolkloristischer Herkunft sehr viel mehr zu sagen. Das englische Trio Backdoor spielte seine durchsichtige, helle Mischung aus Rock, Blues und Jazz diesmal etwas langatmig. Und Larry Coryell und Philip Catherine ernteten für ihre kammermusikalischen Duette auf nicht elektrischen Gitarren mit Zigeunerswing, lustigen Schlagerzitate und romantischer Harmoniefülle ein solch demonstratives Applaus-Plus gegenüber ihrem Rock-Jazz, daß man zumindest für das Jazzpublikum generell unterstellen kann, daß es der Elektronik und großen Lautstärke überdrüssig zu werden beginnt.

Das spektakulärste unter den „großen“ Projekten war Wolfgang Daeners „Urschrei“, eine polemische Abrechnung mit den Produzenten und Funktionären. In den Textcollagen gab es Kritikerkauderwelsch, Politikersalbad und das Undeutsch von Vertragsformularen zum Teil in Originalzitate der Beteiligten. Daeners Komposition zeigt die gute Beherrschung von großen Orchesterapparaten, ist aber inhaltlich zu sehr für Branchen-Insider bestimmt und von geringem Aufklärungswert für das Publikum, das denn auch gelegentlich lautstark „Musik“ forderte. Die Auftragskomposition von Anthony Braxton brachte in den für die Gruppe Neue Musik Berlin geschriebenen Teilen zu wenig Neues, Eigenes, als daß der Aufwanc' notwendig erschienen wäre. Braxton macht seine Musik besser nur mit Jazzspielern, und das tat er auch an anderer Stelle und spielte seine aus punktuell seriellen Fetzen und abstrakten Bebop-Floskeln montierte Musik auf dem höchsten Niveau

inspirierter Intellektualität. Mit dem 24jährigen ehemaligen Philosophie-Studenten George Lewis hat er den wichtigsten amerikanischen Posaunisten des neuen Jazz an seiner Seite, einen nervösen, dauernd reagierenden Supertechniker von fast neurotischer Klangsensitivität. Gil Evans produzierte mit seinem Orchester die Blechbläserklänge mit Hörn und Tuba, für die er so berühmt ist.

Das karge Feld des Jazzgesangs wurde diesmal in Berlin ausführlich dargestellt. Der überragende Mann war Al Jarreau, der erste originelle Sänger seit Leon Thomas. Jarreau, im vergangenen Jahr in Hamburg für Europa entdeckt und seitdem kometenhaft aufgestiegen, hat unglaubliche Möglichkeiten stimmlicher Artikulation zwischen Soul, Blues, Scatgesang und Instrumentenimitation (z. B. Perkussionsinstrumente, Flöte, Gitarre und Cello), die er aber nicht zum Gag verkommen läßt, sondern als Klangregister künstlerisch motiviert. Improvisationsvermögen und traumhaft sichere Intonation runden das Talent ab. Betty Carter ist in der Stimmfarbe von Dakota Staton und Sarah Vaughan geprägt, ist aber eine freiere Improvisatorin. Die in Amerika lebende Israelin Rimona Francis singt in dem kühlen Instrumentalst! von Christiane Legrand (Swingle Singers) und hat Intonationsprobleme. Den Löwenanteil der in Berlin diesmal ziemlich seltenen Buhs bekam Roberta Flack. Sie sang Soft Soul von der Stange, lächelte gewinnend in die Kameras und bekam einen zellophanverpackten Blumenstrauß überreicht, in dem das Schild mit dem Emblem der Plattenfirma fein säuberlich zum Publikum hingedreht war. Sie erklärte den Mißerfolg später mit Rassismus und Frauenfeindlichkeit und zeigte damit wieder einmal die rührende Unschuld der Amerikaner bei der Erkenntnis der Abnutzungerscheinungen von Kommerz-Musik.

Die lateinamerikanische Musik hatte nicht gerade eine Sternstunde bei den Berliner Jazztagen. Dom Um Romao präsentierte ein Quintett von Durchschnittsmusikern, die ein paar Coltrane-Töne mit brasilianisch beeinflusster Jazzrhythmik verbinden. Romao lärmt am Schlagzeug, spielt mit Gongs und Rasseln den wilden Mann oder klappert mit brasilianischem Gerät beziehungslos durch die Gegend. Airtio führte mit dem Habitus eines aufgedrehten Straßen-Clowns ein Sortiment brasilianischer Geräuscherzeuger vor.

Ulrich Olshausen

Jazz Life in Dortmund

Am letzten Oktober-Wochenende lief in -der Westfalenhalle Dortmund ein Jazz-Festival über die Bühne, das mit großen Namen und großangelegter Publicity ganze Legionen von Zuschauern anlockte. Diese Anhäufung von international bekannten Jazz-Größen ist sonst nur noch bei den Berliner Jazztagen zu finden, und so waren wohl auch einige Überschneidungen nicht zu vermeiden, da sich eine ganze Anzahl von Namen auch im Berlin-Programm wiederfindet: McCoy Tyner, Gil Evans, Anthony Braxton, Alphonse Mouzon und Albert Mangelsdorff.

Besonders positiv war die Abwechslung in der Programm-Gestaltung. Vom ländlichen Blues über Rhythm & Blues, Gospel, Swing, Bop war bis zum freien Jazz alles zu finden. Negativ hingegen wirkte sich die Größe der Westfalenhalle und das Übergewicht der Technik aus: Man hatte das Gefühl, in einer Fabrikhalle zu sitzen und dem geschäftigen Treiben zuzusehen.

Los ging's am Freitagabend mit einem Blues-Programm. Die Stars des Chicago Blues, Buddy Guy und Junior Wells, die hierzulande von den American Folk Blues Festivals in bester Erinnerung sind, brachten bekannte Standards und damit die Zuschauer in die richtige Stimmung. Big Joe Williams war beim Konzert nicht in bester Verfassung; er hatte Schwierigkeiten mit seiner Gitarre und spielte die meisten Titel nur kurz an. Weitaus mitreißender war er am nächsten Abend bei einer Jam Session mit Roland Kirk und Odetta. Hier hatte er mehr Kontakt zum Publikum, während wohl die Sterilität der großen Halle gerade für einen Vertreter des Mississippi Blues sehr hinderlich sein muß. Unter den gleichen Bedingungen hatte auch Boogie Woogie Red zu leiden; auch er war am nächsten Tag bei der Jam Session und wollte kaum mehr von der Bühne. Allerdings mußte er mit einem Elektro-Piano vorlieb nehmen, was sich für seine Art Blues als völlig ungeeignet erwies. Immerhin konnte man bei der Session einer Handvoll Musiker begegnen, die noch uneingeschränkt aus reiner Spielfreude und ohne Hintergedanken an Ga-



ROLAND KIRK

MUDDY WATERS

Fotos: Ulrich Borchert

gen ein Publikum unterhalten wollten. Boogie Woogie Red jedenfalls war zufrieden, wenn ihm jemand ein Bier spendierte und bereit war, zuzuhören. Der ganze Rummel mit Fernsehen und Renommier-Publikum schafft sicher nicht die geeignete Atmosphäre für den ländlichen Blues.

Mit solchen Schwierigkeiten hatte Muddy Waters nicht zu kämpfen. Er, der Vater und Inbegriff des Chicago Blues, ist als prominenter Star auf den Konzertpodien in aller Welt daheim, hat dabei aber nicht an Ausstrahlung verloren. Auch seine bekannten Blues bringt er stets von neuem mit faszinierender Ausdruckskraft. Wie oft wohl hat er schon sein „Hoochie Coochie Man“ oder „Got my mojo workin“ gesungen, und noch immer klingt alles so mitreißend und überzeugend wie am ersten Tag. Nur schade, daß Muddy mit seiner Bottle-neck-Gitarre so zurückhaltend ist und nur selten als Solist zu hören sein. In seiner Band fiel vor allem Jerry Portnoy durch seine einfühlsamen und technisch brillanten Soli auf der Mundharmonika auf. Er setzt die Tradition der Mundharmonika-Virtuosen

fort, die zuvor in Muddys Band Farbe gaben: Little Walter, Walter Horton, Junior Wells, James Cotton oder George Smith.

Auch Gospel war mit Bessie Griffin, die von Charles Barnett und Jerome Jones begleitet wurde, im Programm. Sie hatte es nicht leicht, mit dem Publikum in Kontakt zu kommen; das gelang ihr jedenfalls bei der Jam Session am folgenden Tag weit besser.

Über fünf Stunden dauerte dieses erste Konzert, und es war erfreulich, daß man den Musikern keine großen zeitlichen Einschränkungen gemacht hatte: Mit Zugaben mußte also nicht gezeigt werden.

Das zweite Konzert dagegen stand sehr unter Zeitdruck, da um 23.00 Uhr die Direktübertragung im Fernsehen beginnen sollte, der erste Teil also bis 22.00 Uhr abgeschlossen werden mußte. Das ging vor allem auf Kosten der mit großer Spannung erwarteten Begegnung von Albert Mangelsdorff mit dem Elvin Jones Quartett, und es war gewiß ärgerlich, daß Albert, dem einzigen einheimischen Musiker dieses Festivals, für seinen Auftritt kaum fünf Minuten blieben. Daß das Publikum

darauf unwillig reagierte und seinen Unmut auch bei der Übertragung immer wieder zum Ausdruck brachte, ist verständlich. Recht neugierig war man auf den Auftritt der Gil Evans Band mit Roland Kirk. Evans hatte erhebliche Umbesetzungen vorgenommen, und der vom Charles Mingus Quintett her bekannte Saxophonist George Adams, der immer noch zu wenig Anerkennung findet, sorgte mit seinem enorm kraftvollen Spiel für starke Akzente und begeisterte alle Zuschauer. Auch der Trompeter Jon Faddis bildete einen tragenden Pfeiler unter den Solisten der Band. Gil Evans' Band ist wohl die zeitgemäßeste Big Band; Klangkollagen und streng arrangierte Passagen wechseln mit spontanen Improvisationen ab, überraschende Effekte werden durch Synthesizer, Tuba oder Frenchhorn erzielt. Ms endlich Roland Kirk für zwei Titel auf die Bühne kam, kannte die Begeisterung keine Grenzen. Kirk, der seit einiger Zeit halbseitig gelähmt ist, sein Instrument zwar nur noch mit einer Hand bedienen kann, spielt aber noch immer mit ganzem Einsatz und nie versiegen-

dem Einfallsreichtum. Seine Atemtechnik auf den Blasinstrumenten ist nach wie vor unübertroffen. Allerdings ist seine Behinderung doch sehr spürbar; die Explosivität, die vielen unterschiedlichen Instrumente, besonders die Flöten, das Spiel auf drei Saxophonen gleichzeitig, das alles vermißt man doch sehr, wenn man an seine früheren Auftritte denkt. Aber die Spielbegeisterung hat er nicht verloren, und so war er auch noch bis nachts gegen vier Uhr bei der Jam Session, wo er mit jedem spielte, der gerade auf der Bühne war.

Das Alphonse Mouzon Quartett brachte Rock-Jazz, der allerdings durch den großartigen Saxophonisten Gary Bartz mehr zur Jazz-Seite tendierte. Auch Mouzon, Stu Goldberg und Welton Gite waren bei der Session nach Mitternacht noch dabei und brachten schon einen kleinen Vorgesmack auf die Berliner Jazztage, als auch Albert Mangelsdorff noch einstieg.

Das Elvin Jones Quartett war ebenfalls seit dem Festival in Moers umbesetzt worden, spielte jedoch noch immer die gleiche Musik. Besonders Elvin war in Hochform und brachte mitreißende Soli. Ober den Gershwin Evening kann ich mich kurz fassen, wurde er doch zum größten Teil im Fernsehen direkt übertragen. Zudem passierte musikalisch nichts Aufregendes. Der hervorstechende Musiker dieses Konzerts war Illinois Jacquet, der sowohl in Balladen als auch in schnellen Nummern überzeugte. Odettas Stimme und Phrasierungsart dürften sich für Folk gut eignen, eine virtuose Sängerin ist sie allerdings nicht. Und Gershwin-Songs verlangen, wenn man an die Versionen von Ella Fitzgerald oder Billie Holiday denkt eine bewegliche und sichere Stimme, besonders wenn ein großes Orchester im Hintergrund steht. Besser gelungen war dann schon der improvisierte Auftritt nach der Fernsehübertragung, als sich Odetta und Bessie Griffin bei Spirituals zusammenfanden. Es erübrigt sich zu erwähnen, daß beide Sängerinnen auch noch bei der anschließenden Jam Session dabei waren!

Am Sonntagabend standen wieder große Namen auf dem Programm: Sonny Rollins stellte sein neues Quintett vor, das aus bisher unbekannten Musikern bestand. Für Rollins' ausgedehnte Improvisationen lieferten sie den idealen Hintergrund, nur selten traten sie solistisch in Erscheinung. Dabei erwiesen sich der junge Gitarrist Aurell Ray und der Pianist Michael Blieden Wolff als be-

merkenswerte Musiker. Rollins brachte bekannte Titel, etwa das unverwüstliche „Don't stop the Carnival“, das er schon in den 50er Jahren aufgenommen hat. Nur schade, daß am Ende seines Auftritts das Mikrofon ausfiel und so keine Zugaben gespielt werden konnten. Mit dem unverstärkten Instrument ging Sonny dann ins Publikum und spielte noch einige Cl.orusse, die jedoch für die meisten Besucher nicht zu hören waren!

Das McCoy Tyner Sextett spielte die Musik, die von Platter) und den letzten Konzerten her bekannt ist, lediglich die beiden Saxophonisten brachten eine neue Farbe ins Spiel (Ron Bridge-water und James Ford).

Den modernsten und wohl auch interessantesten Beitrag zum Festival brachte das Anthony Braxton Quartett. Zusammen mit George Lewis (Posaune), Dave Holland (Baß) und Barry Altschul (Schlagzeug) präsentierte Braxton eine komplexe und abwechslungsreiche Musik, die geschickt zwischen freien und arrangierten Passagen wechselte, immer jedoch mit enormer technischer Präzision gespielt wurde. Braxton ist einer der wenigen Künstler, die immer wieder für Neuerungen und Überraschungen sorgen. Keiner seiner Auftritte bei den vielen Festivals des vergangenen Sommers entsprach sich und ob in Moers, Chateaufallon, Willisau oder jetzt in Dortmund, von Braxton war immer völlig Unterschiedliches zu hören.

Zusammenfassend kann man sagen, daß dieses dreitägige Spektakel ein Höhepunkt im diesjährigen Festival-Reigen war, nicht so sehr wegen besonders überraschender Entdeckungen oder Entwicklungen, sondern einfach aufgrund der Tatsache, daß man hier einmal ganz große Stars innerhalb kürzester Zeit erleben konnte, wozu sonst in dieser Gegend kaum Gelegenheit ist. Daß eine ganze Menge wichtiger Entwicklungen, vor allem viel vom neuen Jazz, fehlte, ist zwar bedauerlich, aber doch verständlich. Hierfür gibt es die Festivals in Moers, Willisau, Chateaufallon, Balve, Altena und Berlin.

Alle Musiker, die in Dortmund auftraten, haben sich schon für die Weiterentwicklung des Jazz verdient gemacht, und man sollte von ihnen keine allzu großen Neuerungen und Überraschungen erwarten. Man kann schon froh sein, wieder einmal alle diese Stars zu erleben, sie mit altbekannten Titeln zu hören; schon allein dafür sollte man den Veranstaltern dankbar sein und dafür auch einige negative Begleiterscheinungen hinnehmen.

Bleibt zu hoffen, daß möglichst viel von diesem Festival auch noch im Fernsehen zu sehen ist, daß also die Aufzeichnungen nicht in den Archiven verwittern, und daß auch im kommenden Jahr wieder ein „Jazz Life Festival“ stattfindet!

Louis Reitz

Jazz Jamboree Warschau 76

Obwohl in den Straßen von Warschau keine Plakate zu sehen waren, auf denen das 19. Internationale Jazz Festival angekündigt worden wäre, quoll doch am Eröffnungskonzert der schöne und akustisch ganz hervorragende Kongreß-Saal förmlich über, war bis zum fetzten Platz besetzt. Das blieb auch so bei allen fünf Konzerten, die vom 21. bis 25. Oktober stattfanden.

Das Festival war, wie Warschau selbst, eine manchmal befremdende Mischung aus alt und neu. Außer den namhaften Gruppen, wie etwa die von Benny Goodman oder die Muddy Waters Bluesband, die verständlicherweise eine immense Popularität genießen, gab es viel interessante Musik zu hören. Das Trio Wiaczeslaw*. Ganielin aus der UdSSR benützte Jazz-Idiome, die auf litauischen Volksmelodien basieren, und manifestierte eine interessante Entwicklung in einer alternativen Richtung. Ein weiterer Höhepunkt war Adam Makowicz als Solopianist. Bei ihm ist technische Brillanz mit musikalischem Feingefühl in idealer Weise gepaart. Als er schließlich John Coltranes „Giant steps“ in einem Tempo, in dem nur ganz wenige Musiker noch swingen oder wirklich sinnvoll spielen können, als Zugabe brachte, da schienen die über 3000 Zuhörer den Atem anzuhalten. Das Tomasz Stanko-Edvard Vesala Quartett hatten wir zweimal Gelegenheit zu hören, einmal beim Konzert, in dem es schon recht gut in Form war. und zum anderen in der darauffolgenden Nacht bei einer Session in einem Warschauer Jazzclub, bei der es sich selbst übertraf. Stanko ist ein erstaunlicher Trompeter, an dem man immer wieder bewundert, wie er es fertigbrachte, sein musikalisches Erbe in den Jazz einfließen zu lassen. Das Resultat ist authentisch und bedeutsam für den Jazz von heute.

Wie so oft gab es auch in Warschau hinsichtlich der einheimischen Gruppen verschiedentlich Überschneidungen. Das war indessen durchaus positiv im Falle des großartigen polnischen Star-Altsaxophonisten Zbigniew Namysłowski und des Tenorsax-

xophonisten Tomasz Szukalski, einem neuen, überraschenden Talent. Ein recht farbiges Programm bot das Avantgarde-Trio von Bernard Lubat aus Frankreich. Das Bernt Rosengren Quartett aus Schweden erstaunte vor allem dadurch, daß hier mit rein akustischen Mitteln fast elektronische Effekte erzielt wurden. Die Schweden boten Musik von einer Qualität, die es verdiente, auf internationaler Ebene mehr gehört zu werden. Gil Evans stellte mit seinem elfköpfigen Orchester wieder meisterhaft angelegte Arrangements vor, in denen viel freier Raum für die Solisten zur Verfügung stand. Dabei glänzten vor allem die Trompeter Lew Soloff und Jon Faddis. Evans bewies erneut, daß er nicht nur weit von einem musikalischen Stillstand entfernt ist, sondern voller eigener Ideen steckt, die seiner persönlichen musikalischen Entwicklung zu entsprechen scheinen. Es war amüsant, einen Gil Evans im Jahr 1976 in Warschau, Polen, an einem Instrument sitzen zu sehen, auf dem geschrieben stand: „Miles ahead generation“. Es war das E-Piano von der Gruppe des jungen polnischen Pianisten Wojciech Karolak, das durchweg bei allen Konzerten gebraucht wurde. Aus England war Humphrey Lyttelton, aus der DDR Uschi Brüning mit ihrer Gruppe, aus Ungarn das Duo Bergendy-Wegry, aus den USA Wallace Davenport und das Michael Smith Ensemble sowie aus der CSSR das Radio-Orchester unter Leitung von Kamil Hala zum Jazz Jamboree nach Warschau gekommen. Außerdem natürlich viele einheimische Gruppen, die sich sowohl aus jungen als auch aus alterfahrenen Musikern zusammensetzten und deren Rahmen vom traditionellen Jazz bis zur experimentellen Musik reichte.

Trotz der Massen von Besuchern aus aller Herren Länder und der Internationalität auch der mitwirkenden Musiker hatte das Jamboree einen fast familiären Charakter; man hatte den Eindruck, einer Zusammenkunft vertrauter Freunde beizuwohnen. Dazu Willis Connover, der all die Jahre Jazz nach Osteuropa ausgestrahlt hat und der hier als eine Art Schutzpatron fungierte. Man genoß die Freizügigkeit, in der sich alles abspielte, erlebte Nacht für Nacht in drei Clubs Live Musik, von einer Polizeistunde war nichts zu merken, und meistens dauerten die Sessions bis zum Morgengrauen. Die freundschaftlichen Gefühle, mit denen wir zurückfuhren, verdanken wir größtenteils der Wärme und Hilfsbereitschaft unserer Gastgeber.

Barbara van Rooyen / Irina Wagner

Donaueschinger Musiktage 76

Einst hatten die Donaueschinger Musiktage wegen ihrer Präsentation von dissonanten Novitäten einen wohlklingenden Namen, doch spätestens 1976 schufen die dargebotenen tonalisierten Antiquitäten beim fachkundigen und kritischen Hörer nichts als Langeweile. Das, was sich in Donaueschingen auf dem Gebiet der Neuen Musik immer unüberhörbarer artikuliert, ist weitestgehend ein gesamtkulturelles Phänomen: Stagnation und Regressives — wenn nicht Reaktionäres — dominieren. Fast vergessen scheinen heuer die frische Kreativität und die musikimmanenten revolutionären Entwicklungen der sechziger Jahre.

N Lediglich der Duo-Auftritt von Anthony Braxton und George Lewis ließ m. E. aufhorchen — davon aber später. Zuvor soll in ganz groben Zügen auf die in Donaueschingen vorgeführte sogenannte „Neue“ Musik eingegangen werden. Vieles, was im nachfolgenden Bericht als zu pauschal interpretiert werden könnte, läßt sich natürlich im Detail spezifizieren.

Eröffnet wurde das dreitägige Musik-Festival von dem französischen Ensemble „Collectif Musical International 2e 2m de Champigny“, das Stücke weniger bekannter Komponisten erst- und uraufführte. Im Programmheft schrieb der in London geborene Michael Finnissey über seine Komposition „Evening“, das abschließende Duett von Trompete und Altsaxophon klänge „wahrscheinlich und unbeabsichtigt, eher nach Charlie Mingus“ als nach einer „Art von Volksmusik“. Doch in dem sich zwischen Aktionismus und sentimentalen Lyrismen bewegenden Opus mit Anklängen an Berg und Hindemith waren sauber intonierte Sexten, aber keine Jazz-Intonation auszumachen.

Im unverbindlichen mezzoforte, ohne spürbare musikalische Progression und ohne avancierte Instrumentalverfremdungen verlief das punktuelle „Gollum“ des Italieners Sandro Gorli. Interessanter war da schon das Klangfarben-Stück „Ondes“ von Ensemble-Leiter Paul Mefano. In dem von der Sängerin Carol Plantamura, welche vor sieben Jahren mit Michel Portal in der „Free Music Group“ agierte, vorgetragenen musikszenischen Stück „Vocis Imago“ des gebürtigen Parisers Marc Monnet gab es viel bereits durch Cathy Berberian, Mauricio Kagel und Dieter Schnebel Bekanntes — doch diese hatten originellere Gags.

Ebenfalls keine musikalischen Neuigkeiten — von einigen raffinierten Sound-Effekten abgesehen — offenbarte „Memoire/Erosion für Hörn und 9 Instrumente“ des Franzosen Tristan Murail.

Nachdem Helmut Lachenmann bei den vorhergehenden Musiktagen bewies, daß man für das konventionelle Sinfonieorchester noch ungewöhnliche und reizvolle neue Klänge kreieren kann, wurden jetzt lediglich längst bekannte Klischees wiederholt und bearbeitet. Der Rumäne Horatiu Radulescu konzentrierte sich im „Lamento Di Gesu“ auf Klangmalereien à la Ligeti, und seine Programmheft-Notiz spricht für sich selbst: „Am Abend des 7. Januar 1942 — in Bukarest lagen anderthalb Meter Schnee, die orthodoxe Kirche feierte den Tag des Heiligen Johannes des Täufers, die Sonne stand im Sternbild des Steinbocks — wurde ich zum Sterblichen und geriet so in ein Leben, in dem vieles miteinander wechselte: Schwierigkeiten des täglichen Lebens, Musik, Dichtung, Malerei, Mathematik, Philosophie, Sprachen.“

Romantisch-kitschig-süße Cello-Schwelgereien (sozialistischer Realismus?) gab's im „Konzert für Violoncello, Streichquartett und Orchester“ des DDR-Komponisten Paul-Heinz Dittich, der sich — nach eigenen Angaben — mit avanciernem Jazz beschäftigt und bereits mit den besten Jazzmusikern der DDR zusammengearbeitet hat. Der von Zygmunt Krauze gegründete „Music Workshop Warschau“ war eine der ersten (Improvisations-) Gruppen der Neuen Musik, welche in ihrem Spiel Jazz-Bezüge hatte. In seinem Auftragswerk für den Südwestfunk, dem „Klavierkonzert“, balancierte er modal-sphärisch zwischen Chopin und Minimal Music. Verheißungsvoll begann „Sub-Kontur“ des 24jährigen Wolfgang Rihm (Karlsruhe) mit Impulsklängen und künstlich hinzugefügtem Nachhall, doch dann kam Schwulst auf, und es hörte sich an wie die von Max Steiner komponierte Filmmusik zu dem alten Gruselschocker „King Kong und die weiße Frau“ aus dem Jahr 1933.

Mit viel Spannung wurde das neue sinfonische Werk „Coro für Stimmen und Instrumente“ von Luciano Berio erwartet. Auch bei Berio nichts Neues: Es klang wie ein Verschnitt von Orff und Penderecki. Im gewohnten Beiprogramm wurden das mit dem Karl-Sczuka-Preis ausgezeichnete Hörspiel „Beethovens Fünfte“ von Walter Kemowski und Josef Anton Riedls psychedelisches „Klangleuchtlabyrinth“ vorgeführt.

Seit fünf Jahren hat auch ein Jazzkonzert einen festen Platz, dessen erster Teil 1976 unter dem Motto „Die Kunst

des Duos" stand. Albert Mangelsdorff wählte sich als Partner den polnischen Geiger Zbigniew Seifert, mit dem er zuvor noch nicht duelliert hatte. Im Gegensatz zu seinen Duos mit Peter Brötzmann stand hier das auf einem durchgehenden Metrum basierende melodische Moment im Vordergrund. Seifert beantwortete die Interferenzklänge von Mangelsdorffs Posaune mit auf die Dauer eintönig wirkenden Sext-Doppelgriffen; zudem konnte er den etwas freieren Ausbrüchen der Posaune nicht kongenial folgen. Fast durchweg gingen die neuen, vorwärtsreibenden und kreativen Impulse von Mangelsdorff aus. Zu oft erinnerte das Spiel von Zbigniew Seifert an das Klischee des romantischen Virtuosen und eines Zigeuner-Primas. Gewiß, Interaktion und Kommunikation zwischen den zwei Musikern waren immer da, nur: sie sprachen nicht immer im gleichen musikalischen Code. Stilistisch blieben Mangelsdorff und Seifert ziemlich konventionell — modale und vom Blues-Feeling getragene Spielweise herrschte vor.

Ein sehr breites Spektrum von musikalischen Ausdrucksqualitäten offenbarten Anthony Braxton und der 24-jährige, ebenfalls aus Chicago stammende George Lewis. Die Chicagoer ließen — wie Mangelsdorff & Seifert — die Themen nahtlos in Improvisationen übergehen und umgekehrt.

Elwas abstrakt und filigran, der Seriellen Musik entsprechend, war die Melodieführung bei den Kompositionen von Braxton, langgezogene Linien bevorzugte dagegen Lewis. Er vermag seinem Instrument enorm viele differenzierte Klänge zu entlocken: mal sehr weiche Töne, mal viel Vibrato, mal kantilenenhaft, mal geräuschhallig oder klassisch rein. Vor allem arbeitet er intensiv und gewitzt mit einem ganzen Arsenal diverser Dämpfer. Zwei Wochen später tauschte Lewis, der wie Braxton sehr gebildet ist und sich ebenfalls sehr mit der europäischen (Musik-)Kultur beschäftigt, bei den Berliner Jazztagen in der Probe für das Braxton-Stück mit der der „Gruppe Neue Musik Berlin“ angehörenden Flötistin Beate-Gabriela Schmitt ange-regt Erfahrungen über die verschiedenen Möglichkeiten der Erzeugung von Interferenzklängen durch gleichzeitiges Singen und Blasen aus. Auch verzichtete er in Donaueschingen nicht auf ein paar szenisch-humoristische Spielereien.

Von Anthony Braxton ist hinlänglich bekannt, daß er alle seine Instrumente äußerst souverän zu handhaben weiß. Neben der B-, Es- und Kontrabaßklarinelle, Altsaxophon und Sopranino

musizierte er auf dem riesigen, aber doch spielbaren Kontrabaß-Saxophon. Natürlich erzeugte er darauf ganz tiefe (und reine!) Töne. Doch Braxton funktionierte das Mammut-Saxophon um: er blies feine hohe Flageolettöne — so, als bliese er nicht auf dem Kontrabaß-Saxophon, sondern auf einem Sopran-Sax. Dafür piepste er nicht auf der Es-Klarinette, hier spielte er wiederum mit einem vollen „klassischen“ Ton. Genauso, wie Braxton und Lewis exzellente Notisten sind, so sind sie auch „reaktionsfreudige“ und sensible Improvisatoren. Die zwei Afroamerikaner machen eine abwechslungsreiche, vitale und gleichermaßen durchdachte Musik — eine willkommene Frische im Kontrast zum Mief der in Donaueschingen praktizierten „Neuen“ Musik.

Weniger überzeugend geriet der Auftritt der Michal Urbaniak Group (Urbaniak, Saxophone; Lyricon und Violectra, Urszula Dudziak, Stimme, Synthesizer und Perkussion, Harold Ivory Williams, Keyboards, Tony Bunn, Kontrabaß und Baßgitarre, sowie Warren Benbow, Schlagzeug). Michal Urbaniak und seine Frau haben sich in den letzten drei Jahren trotz (oder wegen?) ihres Amerika-Aufenthaltes musikalisch nicht entscheidend weiterentwickelt. Nach wie vor sind die von Urbaniaks Streichinstrument und von Urszula Dudziaks Stimme im Unisono vorgelagerten Themen die markanten Punkte der Musik. Die Rhythmusgruppe hat sich dem Rock-Jazz-Zeitgeist angepaßt. Zu einer ausführlichen Demonstration der „Neuen Vokalität“, wie es im Programm angekündigt war, kam es kaum (dazu kam es in Berlin mit A¹ Jarreau). Denn da wurde mehr Elektronik als Stimme geboten, dies aber recht geschickt. In ihrem Bandschleifen-Solo brachte die Sängerin, außer viel Nachhall und Echo, ausgiebig mit Ringmodulator transformiertes Vokales zu Gehör.

Das neuentwickelte Lyricon, sozusagen eine Synthesizer-Blechklinette, ließ eine Art Mixtur von Violine, Sopran-Saxophon und Mini-Moog erschallen. Relativ beschränkt im Sound wirkte auch die Violectra, eine elektronifizierte Bräse, die — wie Eberhard Webers Baß — keinen Resonanz-Korpus hat.

Bei den Donaueschinger Musiktagen schien die Michal Urbaniak Group etwas deplaziert, da sie doch stark im Fahrwasser des gefälligen Kommerz-Pop liebt.

Nachdem Joachim Ernst Berendt dem Jazz bei den Donaueschinger Musiktagen einen festen Platz einräumen konnte und damit spürbar auf das Gewicht dieser Musik aufmerksam machte, wäre zu überlegen, ob nicht die

Verbindungen von Jazz mit neuer Musik stärker vertreten sein sollten. Gerade diese Musiktage erscheinen als geeignete Plattform, die gegenseitigen Wechselwirkungen von Jazz und der zeitgenössischen Musik darzustellen.

Hans Kumpf

Jazz Live in Graz

Ins dritte Jahr ihres Bestehens geht nunmehr in Graz/Österreich die Konzertreihe „Jazz Live“. Der bereits zum Markenzeichen gewordene Name schwebt auch gleichsam als Motto über dem Unternehmen. . . . „Live“ . . . nicht nur das Präsentieren einer Gruppe auf einer Bühne, sondern lebendige Musik im eigentlichen Sinn des Wortes; Musik, die einer Wandlung, nämlich der der Entwicklung, unterworfen ist, den Zuhörer fordert, kleinkarierte und professorale Einordnungsversuche in die etikettierten Schubladen der Musikkritik immer wieder ad absurdum führt. Womit wir beim „Jazz-...“ angelangt wären; schon eher einem Anhaltspunkt. Natürlich ist die Reihe jazzorientiert — aber recht oft findet die abgeschmackte Phrase von der „Musik, die alle Grenzen sprengt...“ wieder ihren Sinn. „Music Live“ wäre vielleicht ein entsprechenderes Motto.

Die diesjährige Konzertsaison wurde mit einem zweitägigen Festival begonnen, welches auch ins Hauptprogramm des renommierten Avantgardefestivals „Steirischer Herbst“ aufgenommen wurde.

Der erste Abend war zwei Gruppen gewidmet — dem „Trio“ und der Anthony Braxton Group. „The Trio“ hat konsequent weiter verfolgt, was es in früheren Konzerten in Graz bereits aneulete. Die Elektronik ist zum festen Bestandteil in der musikalischen Aussage geworden. Von der technischen Brillanz der Musiker zu reden, scheint unnötig — sie ist selbstverständliche Basis. Das sensible „Urvieth“ Surman wütete vorerst in bester Free Tradition auf seinem Saxophon, um sich dann auf immer leiseren Sohlen in „sphärische Weiten“ davonzuschleichen, feinste Strukturen und Kürzel im Zusammenspiel mit dem Synthesizer zu schaffen, die den drei Musikern dann wieder als Bausteine für neue dichte Klanggebäude dienten. Ein gewisser Eindruck von Zerrissenheit, im Vergleich zu früher, drängte sich mir auf, was vielleicht darauf zurückzuführen ist, daß die Gruppe nach langer Trennung erst

seit Beginn dieses Jahres wieder zusammen spielt.

Was über das „Trio“ anfangs von der technischen Brillanz gesagt wurde, gilt gleichermaßen für die Anthony Braxton Group. Braxton, Meister über ein Arsenal von Saxophonen und Klarinetten, spielte mit dem Bassisten Dave Holland, den man schon als „Jazz Live“-Veteranen ansprechen kann, dem Schlagzeuger Barry Altschul und — als musikalischer Neuentdeckung — dem Posaunisten George Lewis. Braxtons Musik ist im Vergleich zu der des „Trios“ eher kühl-introvertiert — und gerade diese konstruktivistische Form konnte in emotionale Bereiche vorstoßen, die etlichen, sogenannten Gefühlsmusikern verschlossen bleiben. Der vielzitierte Gegensatz zwischen intellektueller und emotionaler Musik war nicht mehr vorhanden. Vom Ausloten diffizilster Empfindung bis zur kraftvollen Demonstration musikalischer Potenz spannte sich der Bogen kreativen Ausdrucks.

Der zweite Tag des Festivals wurde mit einer starken Dosis purer Energie eingeleitet — dem Frank Wright Quartett. Immense Spielfreude gipfelt in musikalischen Eruptionen; über tierischen Ernst, der Free-Gruppen sonst oft störend anhaftet, brauchte man sich nicht zu beklagen. Die hochkarätigen Komödianten unterbrachen ihre donnernden Klangkaskaden immer wieder durch ironische Einlagen, die bis zur Selbstpersiflage reichten. Hatte man die Gruppe allerdings am Vorabend in der Clubatmosphäre des „Forum Stadtpark“ gehört, so mußte man feststellen, daß ihre Klanggewächse dort sicherlich besser gedeihen als auf der Konzertsarlbühne.

Den zweiten Teil dieses Konzerts bestritt der Trompeter Hannibal Marvin Peterson mit seinem Sunrise Orchestra, wobei er auf seine Cellistin verzichten mußte, deren Instrument von New York aus irrtümlich nach Indien verfrachtet worden war. Mit strahlendem, kraftvollem Ton erklang Hannibal wie sein Namensspender höchste Höhen und verarbeitete von Satchmo bis hin zur lateinamerikanischen Musik die verschiedensten Einflüsse zu seinen eigenartig verschlungenen Melodiebögen. Leider fand die Gruppe nicht zum kompakten Zusammenspiel, sondern blieb immer „Hannibal ante Sunrise“.

Den absoluten Höhepunkt des Festivals brachte für mich das Abschlußkonzert, das das Art Ensemble of Chicago präsentierte — Lester Bowie, Joseph Jarman, Malachi Favors, Roscoe Mitchell und Don Moye boten ein musikalisch-theatralisches Erlebnis,

das von Elementen der Pantomime bis hin zu ausgepichteten Improvisationen alles beinhaltete. Jede Umformung ins Verbale muß hier zwangsläufig dürr wie eine Wüstenpflanze bleiben. Die Gruppe definiert ihre Darbietung als „Great Black Music“ — und es war „great“ und ganz sicher auch „black“. Die verschiedensten Einflüsse schwarzer Kultur, von archaischen Traditionen Afrikas bis hin zum heutigen New Jazz Amerikas verschmolzen in der vielschichtigen Präsentation des Ensembles zu einer harmonischen Einheit, deren Faszination sich wohl niemand im Saal zu entziehen vermochte, Kreativität, die elementare Bereiche menschlichen Ausdrucks- und Formwillens einschloß, verarbeitet zu einem neuen Ganzen. Ein überwältigender Abschluß eines beeindruckenden Festivals.

Helmut Röhring

Zwiespalt zwischen Bach und Busch:

Ode to Africa

Im Programm des Staatstheaters Darmstadt wurde kürzlich unter dem Titel „Die dritte Reihe“ die Sinfonie „Ode to Africa“ des Bassisten Reinhard Karwatky uraufgeführt. Eine Mischung aus Jazz, Elektronik, Klassik und afro-amerikanischen Musikstilen war, so der Komponist, zu erwarten. Mitwirkende waren neben dem Sinfonieorchester des Staatstheaters (unter der Leitung von Generalmusikdirektor Drewanz) die beiden Jazz-Schlagzeuger Peter Giger und Christoph Haberer sowie ein Gesangschor, der durch eine farbige Leadsängerin angereichert wurde.

Geht man die Chronik in der Verbindung von E- und U-Musik durch, da waren Deep Purple, Nice, die Who, Jon Lord und Procol Harum als Vertreter des Rock, da war das Mahavishnu-Orchestra mit John McLaughlin aus dem Bereich des Jazz (Rock), kommt man nicht daran vorbei, all diese Unternehmungen als nicht besonders gelungen zu bezeichnen. Auch Reinhard Karwatky, einem von E-Musik beeinflussten Jazz-Rocker mit Profilneurose, der anscheinend Anerkennung im Bereich der Klassik sucht, gelang dies nicht. Der als versierter Bassist der Gruppe Dzyan bekannt gewordene, wegen seines Talents hochgelobte, sensible Reinhard Karwatky erlag den von ihm gewählten Dimensionen, wenn auch nicht vollkommen. An dem Sinfonieorchester des Staatstheaters, das gewohnt sicher und brilliant-steril, ganz der

Tradition entsprechend seinen Part meisterte und ihrem Dirigenten Drewanz, der wieder einmal Kompetenz demonstrierte, lag es nicht (oder nur zum Teil), auch bei den beiden exzellenten Schlagzeugern Peter Giger und Christoph Haberer, die gemeinsam auf diversen Schlaginstrumenten brillierten, sich gegenseitig herausforderten und ihre Technik und Spontaneität zur Schau stellten, ist keine Schuld zu suchen. Daß die Sinfonie mißglückt ist, liegt an der heterogenen Konstruktion des Werks, ihren zu destruktiv-konstruktiven Kompositionen; Anstoßpunkt wurde auch der engagierte Chor mit der farbigen Sängerin, der zur Farce wurde. Die ohne Einfühlungsvermögen, im Stil eines Männergesangsvereins vorgetragenen Lobpreisungen an Afrika erschienen eher als ein Ausdruck schlechten Gewissens der Europäer gegenüber den „minderwertigen“ Schwarzen, einer Spende für die Freiheitsbewegung Rhodesiens, „Zimbabwe“ gleich, die ja Gott sei Dank weit weg „im Urwald“ sitzen. Einer Spende, die zudem vollkommen überflüssig erscheint.

In Karwatkys Ode werden Versatzstücke nebeneinander gestellt, beziehungsloser denn je: hier eine Einlage des Orchesters, dort ein über Tonkonserve eingefahrenes Elektronikgeblubber, hier der zu deutsch-orthodoxe Chor, der wie eine Axt im Walde (auch noch durch Mikrophone verstärkt) alles zu Kleinholz verarbeitete. All dem wurden als Klangteppich Schlagzeugrhythmen unterlegt, die teils eine Approximation erreichten, meist jedoch überhaupt nicht zugehörig erschienen.

Der Komposition entsprangen einige schöne Melodiebögen, die, auch wenn sie nicht neu erschienen, den Gefallen des überrollten Publikums fanden. Doch die Pluspunkte wurden gleich wieder niedergewalzt, durch unmotivierte, abstrakt-unmenschliche elektronische Klanggebilde, die von unbekannter Hand gespielt (wahrscheinlich im Playback) durch die Lautsprecher dröhnten. Zwischendurch wurden auch ein paar Wechselgesangstinati (wie wir sie auf Hancock's „Watermelon man“ kennen) eingespielt, aber alles blieb im Versatz stecken, blieb beziehungslos. Die wenigen Überschneidungsphasen, die gelangen, sind den Schlagzeugern, besonders Peter Giger, zu verdanken, der mit seiner Xylophon-Improvisation das harmonische Konstruktum des Orchesters bereicherte, so daß einige wenige organisch-künstliche Phrasen gelangen. Das aggressiv-bahnbrechende, permanent vorhandene Element (z. B. Saxophon oder E-Gitarre),

was eine Bindung hätte vielleicht vermitteln können, wurde vermißt.

Was hatte das Ganze nun mit Afrika zu tun? Den Vergleich der hochstehenden Rasse des Westeuropäers mit dem Volk, das noch „von Baum zu Baum springt“, und ihrer Musik? — oder eine musikalische Qualitätsbestandsaufnahme, die alle Stile von hochintellektuellen bis zu primitiven Formen umfaßt? Oder was?

Der Zuschauer jedenfalls mußte erst darauf aufmerksam gemacht werden, daß die Sinfonie zu Ende sei, in der Form, daß Dirigent Drewanz und einige seiner Mitarbeiter ihre Noten zu klappten. Dann erst setzte zaghaft der Beifall ein, Beifall für fünfviertel Stunden, die für viele zur Tortur geworden waren.

Ulrich Vormehr

Stirbt die Schweizer New Jazz Szene?

Betrachtungen zum Existenzkampf namhafter Jazz-Veranstalter

Der unerwartete und nicht einkalkulierte finanzielle Mißerfolg des letzten Willisauer Jazzfestivals schien doch gravierender gewesen zu sein als ursprünglich angenommen, und die erste danach geplante Veranstaltung — ein Konzert mit dem Anthony Braxton Quartett im Willisauer „Mohren“ am 29. Oktober — galt bis zuletzt als der möglicherweise letzte Jazzanlaß dort. „Jazz in Willisau“-Organisator Niklaus Troxler stellte dazu vorher resignierend fest: „Das Jazzfestival Willisau, das interessierten Musikfreunden sicher unvergeßliche Erlebnisse vermittelte, liegt hinter uns. Zurück bleibt ein großer Schuldenberg, und der Mut zum Weitermachen ist gebrochen (...). Vom Publikumsbesuch des nächsten Konzerts wird es abhängen, ob „Jazz in Willisau“ weiterleben oder nach zehnjährigem, risikofreudigem Durchhalten seinen Konzertbetrieb einstellen wird (...). Mein Anliegen war es in all den Jahren stets, dem Publikum eine Konfrontation mit hochstehender kreativer Musik zu bieten, die sonst bei uns kaum geboten wird.“

Nach dem Ende von „Modern Jazz Zürich“ (Irene Schweizer, Remo Rau und Mitarbeiter) und Peter Fürsts „Jazz Workshop“ in Basel wäre das dann der dritte Schweizer Jazzorganisator gewesen, der seine Aktivitäten in Form regelmäßig veranstalteter Konzerte auf Grund mangelnder Un-

terstützung und nachlassenden Publikumsinteresses hätte einstellen müssen. Daß durch eine Reihe glücklicher Umstände „Jazz in Willisau“ kurz vor dem fast unvermeidlichen Ende doch noch gerettet wurde, ist erfreulich und beispielgebend, wird aber für die anderen Organisatoren kaum positive Ergebnisse zeitigen. Auch sie — zum Beispiel „Jazz in Basel“, „Jazz-Nyon“, „Org. pro Jazz Solothurn“, „Jazz Club Luzern“, „Jazz in Bern“, „Rössli Stäfa“, „MKS-Festival“ und „Jazz an der ETH“ (Zürich), um nur einige zu nennen — müssen so manches Mal mit mäßigen bis knappen Zuhörerzahlen fertig werden, und auch ihre Zukunft sieht nicht durchgehend rosig aus.

Ob sich hier nun auch eine Tendenzwende nach rückwärts, eine Art Restauration als Folge einer überbordenden Nostalgiewelle ankündigt, wie sie im gesellschaftlichen und politischen Leben überall zu beobachten ist, oder die Ursachen für diese Entwicklung auch bei den Veranstaltern und der Art ihrer Präsentation und Organisation liegen, ist schwer festzustellen und bleibt noch zu untersuchen. (Sollte Joachim Ernst Berendt mit seiner umstrittenen Faschismus-These in bezug auf die Jazz-Entwicklung doch mehr recht haben, als ihm bisher zugebilligt wurde?)

In Deutschland jedenfalls — so stellt sich die Situation immerhin von der Schweiz her gesehen dar — scheint erstaunlicherweise von derartigen Tendenzen kaum etwas zu spüren zu sein, im Gegenteil: nicht nur werden die Angebote zum Beispiel wichtiger Festivals immer anspruchsvoller und umfangreicher, wie die Programme etwa des „New Jazz Festival Moers“, der „Berliner Jazztage“ und des zur gleichen Zeit von der „Free Music Production“ dort veranstalteten alternativen „Total Music Meeting“ beweisen, es werden sogar neue derartige Großanlässe aus der Taufe gehoben, wie beispielsweise das unter dem Titel „Jazz Life“ vom Organisator der Berliner Jazztage Schulte-Bahrenberg veranstaltete Internationale Jazz Festival Dortmund, an dem ein breites Spektrum von Jazz und jazzverwandter Musik geboten wurde.

Erfreulich nicht nur — und für die Schweiz beispielgebend! —, daß hier kommunale und privatwirtschaftliche Institutionen (Stadt Dortmund und Westfalenhalle GmbH) mit einem privaten Jazzorganisator eng zusammenarbeiten, sondern auch die öffentlich-rechtlichen Medien Radio und Fernsehen — das ZDF stieg sogar erstmals in seiner Geschichte mit einer Direktsendung live in das Geschehen ein — massiv am Zustande-

kommen eines derartigen Unternehmens beteiligt sind (alle Veranstaltungen wurden von ZDF und WDR in voller Länge aufgenommen).

Sieht man sich unter diesen Gesichtspunkten die Schweizer Verhältnisse an, kann man die Resignation so mancher Jazzorganisatoren verstehen. Alle drei Schweizer TV-Programme bringen das ganze Jahr hindurch fast ausschließlich Aufzeichnungen des kommerziellen Montreux-Jazzfestivals (und hier nicht einmal die jeweils neuesten), das Radio kann mit seinem allzu knappen Budget für Jazzaktivitäten trotz großer Anstrengungen einzelner Jazzredakteure keine großen Sprünge machen, und von maßgeblicher Unterstützung von seiten öffentlicher oder privatwirtschaftlicher Institutionen kann kaum die Rede sein. Was von dieser Seite her kommt, ist eher als mehr oder weniger „elegante“ Alibiübung, kaum als wertvolle Hilfe oder gar Förderung zu verstehen.

Alle diejenigen, die zum Beispiel hofften, der zweite „Feierabend-Jazz“-Zyklus der Schweizerischen Bankgesellschaft (SBG) in Zürich, in dessen vier Konzerten im Mai/Juni dieses Jahres erstmals moderner und Avantgarde-Jazz vorgestellt wurde, setze in dieser Hinsicht neue Maßstäbe, sahen sich ebenfalls getäuscht, denn in Zukunft möchte diese Schweizer Großbank derartig „anarchistische Musik“ (dargeboten von Musikern, die in völlig unpassender Kleidung auf die Bühne kommen usw.), nicht mehr fördern und präsentieren. (In diesen Konzerten traten das George Gruntz-Duo mit Ron Mathewson, das Mal Waldron Quintett mit Steve Lacy, Manfred Schoof und Makaya Ntshoko, Yosuke Yamashita mit seinem ersten Solopiano-Auftritt in Europa und Hannibal Marvin Peterson and The Sunrise Orchestra auf, die Eintrittspreise betrugen sFr. 2,— pro Konzert!)

Immerhin ließen sich die SBG-Verantwortlichen vom unabhängigen künstlerischen Leiter dieser Konzerte anhand eines umfangreichen Papiers davon überzeugen, daß der Plan, in Zukunft nur noch ausschließlich Konzerte mit Dixieland („klassischem Jazz“) zu veranstalten und damit zu subventionieren, für ein „an Zukunftsperspektiven sich orientierendes, modernes Großunternehmen“ auch nicht passend sei und es die SBG eigentlich nicht nötig habe, musikalisch und damit kulturpolitisch auf ein dermaßen populäres Zugpferd zu setzen. Fazit: in Zukunft wird es in Zürich überhaupt keine „Feierabend-Jazz“-Konzerte mehr geben — auch eine Alternative!

Um Arild Wideröe, den initiativen Badener Konzertveranstalter („Jazz in der Aula“, „Jazz Inside“, „Jazzfest Baden“), ist es in letzter Zeit auch still geworden, nachdem er sein geplantes drittes „Jazzfest Baden 1976“ ebenfalls nicht mehr hatte durchführen können. Mit einem ganz außergewöhnlichen Konzert wollte er sich am 10. November wieder in Erinnerung rufen, jedoch auch dieses Vorhaben (mit dem Sonny Rollins Quintett) mußte scheitern, weil Radio Basel (DRS) kurzfristig „aus technischen Gründen“ die geplante Aufnahme absagte. Mehr noch als bisher wird es in Zukunft auf das Geschick, den Durchhaltewillen, die Risikobereitschaft und die kluge Programm- und Propagandagestaltung der freien Jazzveranstalter ankommen, wenn die Schweizer New-Jazz-Szene nicht in völlige Bedeutungslosigkeit absinken soll. Auf mehr oder weniger großzügige Hilfe von kommunaler oder privatwirtschaftlicher Seite ist nach wie vor nur in den seltensten Fällen oder gar nicht zu hoffen, vor allem nicht, weil sich heutzutage die sogenannte Rezession so gut als pseudoplausibles Sparargument anbietet. Wenn das nicht mehr zieht, kann man dann immer noch, wie kürzlich in Zürich geschehen, den Hinweis auf den Subkulturcharakter des Jazz einsetzen und dazu die andere Schublade aufziehen, wo so bequem und einfach Bezeichnungen, wie „Anarchismus in der Musik“, „totales Chaos“, „Scharlatanerie“, „keine Musik mehr“, „Geräuschorgie“ usw. zu finden sind.

Johannes Anders

Dusko Gojkovich Quintett

Die Stuttgarter Jazzfreunde haben einen Treffpunkt Jazz verschlafen. Dem zwar relativ kurzfristigen Aufruf des Süddeutschen Rundfunks in die Untertürkheimer Sängerkirche war nur ein kleiner Kreis von Zuhörern gefolgt, und dies erscheint um so verwunderlicher, als die hier übliche zwanglose Session-Atmosphäre dem Jazz doch ausgesprochen entgegenkommt und zudem ohne Eintrittsgeld für jeden Jazzfreund erreichbar ist. Zugegeben, der äußere gastronomische Rahmen läßt gegenüber vor Jahren immer mehr zu wünschen übrig, dennoch drängt sich der Verdacht auf, daß viele Anhänger des Jazz der zu erwartenden Musik skeptisch gegenüberstehen. Wie soll man es sonst erklären?

tenden Musik skeptisch gegenüberstehen. Wie soll man es sonst erklären?

Aber gerade diese Skepsis ist bei genauerer Betrachtung völlig unverständlich. Denn mit Dusko Gojkovich stand ein Musiker auf Programm und Podium, der ja wahrhaft kein Unbekannter und gegenüber aller Skepsis erhaben ist. Um so mehr fern aller Wunder, wenn Gojkovich erneut bestätigte, daß er einer der großen und wirklich jazzmäßigen Trompeter Europas ist. Ich erlebte ihn vor genau 20 Jahren zum erstenmal, und ich erinnere mich' höchstens einer Handvoll europäischer Namen, die im Bereich des modernen Jazz zu einer Persönlichkeit wie er gereift und geblieben ist. Was hat Europa schon alles für talentierte Musiker in diesen zwei Jahrzehnten auf die Bühne gestellt, die dann selbst alle paar Jahre ihr zuvor eigens erklärtes Ich über Bord warfen und jeder Mode- oder Entwicklungsströmung ohne Profil gefolgt sind. Man muß sich nur einmal Interviews und Gespräche in dieser Fachzeitschrift aus vergangenen Jahren anschauen und vergleichen, mit welcher Sprunghaftigkeit viele Musiker heute von dieser und morgen von jener Stilrichtung behaupteten, erst jetzt endlich frei und kompromißlos zu „ihrer Musik“ gefunden zu haben. Nicht umsonst stellen nach wie vor die USA fast alle kreativen, überragenden Persönlichkeiten im Jazz.

Dusko Gojkovich ist nicht nur der sympathische Jugoslawe in Deutschland geblieben, sondern er bekennt sich als Künstler und Solist bis auf den heutigen Tag zu seiner musikalischen Richtung. „Wir spielen am liebsten Bebop“, sagte Dusko, und er vergißt nicht, die gewählten Stücke und seine Musiker anzusagen. Es ist nicht seine Art, dem Zuhörer einfach ein musikalisches Etwas vor die Füße zu werfen. Dusko hat auch im Umgang Profil. Und sein Trompetenspiel hat keinerlei Grünspan angesetzt, es klingt vielmehr frisch und immer noch feurig, seine Aussage dringt gluthell und trotzdem ohne marktschreierischen Effekt an das Ohr des Hörers. „New Bebop Time“, „Love For Sale“, ein weiteres Stück für seinen Freund Bobby Jones, sind dann auch zeitgemäße, harte Bebop-Nummern, an deren zwingendem Jazzfeeling wohl niemand Zweifel hegen kann. Der Swing ist gegenwärtig, die Ideen fließen, die Gestaltung unprätentiös, zielbewußt, dynamisch entwickelt. Sein Ton ist ein Trompetenton, mit kraftvoller Attacca ausgestoßen, aber auch voll Sensibilität und überlegener Ruhe, wenn es die Stimmung erfordert. Seine schönsten Stücke sind die langsamen: die Ballade „Old Folks“ und sein Blues „Ten To Two“. Schon seine unbegleitete Intro fesselt durch nachhaltige Überzeugungskraft, das muß einfach unter die Haut gehen. Kein Pathos, kein Zuviel, keine Längen, aber Blues durch und durch. Auch wenn man mir Bluesenthusiasmus unterstellt, zahllose Kompositionen raffiniertester Prägung können diese kleine, vollendete Jazzform nicht ersetzen. Und gerade hierbei hat sich oft genug gezeigt, wie leicht scheinbares Format in Dilettantismus abrutscht. Nicht so bei Dusko, der auch dieses Register beherrscht, genau wie er seine alte Liebe zu jugoslawischen Volksliedern bewahrt hat und sie ohne Penetranz in Jazz verwandelt.

Seine Musiker sind: der Schweizer Tenorsaxophonist Andy Scherrer, der mit seinem kraftvollen, aber nie exaltierten Ton genau zu Dusko paßt, und der in langen, schwungvollen Phrasen wie auch seiner statischen Gestik ein wenig an Dexter Gordon erinnert. Dann Bora Rokovic am Piano. Sein hellwachses Beobachten nutzt er zu listiger Begleitung, zu quicklebendigem Background. In den Soli fordert er sich alles ab, triumphiert im Akkordspiel, gewinnt Intensität und Spielfluß durch seine eigene sichtbare Freude am Spiel. Adelhard Roidinger am Baß hat mir nicht vollauf gefallen. Der Grund ist keineswegs ein Mangel an technischer Brillanz oder in der Durchführung seiner Soli zu suchen, vielmehr in der lautmäßigen Übertragung. Obwohl er ein Holzinstrument spielt, klang durch die übermäßig betonte und harte Vermittlung alles, vor allem seine Soli, kalt und hämmernd wie von einem Elektrobaß. Bassisten sollten nicht immer meinen, sie müßten heute genau so laut sein wie Trompeter. Auch der Schlagzeuger Lala Kovacev muß mit Kritik bedacht werden. Zwar ist er ein akzentreicher, versierter und treibender Mann hinter den Fellen, aber er vergißt zuweilen, daß nicht eine Big Band, sondern eine kleine Gruppe vor ihm steht. So oft schon fiel mir dies auf, insbesondere im eigenen Land: Schlagzeuger sind vielfach wenig anpassungsfähig und überdecken mit ihrer ungebändigten Kraft zumeist die Melodie der Bläser. Gutes Licht verträgt auch ein wenig Schatten. Den hervorragenden und begeisternden Gesamteindruck können diese Unebenheiten nur geringfügig beeinflussen. Die Tatsache, daß sich mir keine Vorbilder aufdrängen, erscheint als Indiz einer eigenständigen Ensembleleistung.

Gerhard Kühn

JAZZNEWS

Geplante Tourneen

Das Concert Büro Rolf Schubert, Bonner Straße 4, 5000 Köln 1, Tel. 0221 / 32 37 29, wird im nächsten Jahr mit folgenden Blues- und Jazz-Stars Tourneen durchführen: Willie Mabon (10. bis 30.1.), Mighty Flea Connors (22.1. bis 6.2. und 3.6. bis 19.6.), Margie Evans (7. bis 27.2.), Henry Gray (1. bis 21.3.), Buddy Tate (25. bis 31.3.), Errol Dixon (17.3. bis 6.4. und 20.6. bis 10.7.), Blind John Davis (12.4. bis 24.5.), Eddie „Cleanhead“ Vinson (15.4. bis 5.5.) und Bud Freeman (10.5. bis 20.5.).

Über die Musikproduktion Christmann/Schaaf GmbH, Görrestr. 3, 5400 Koblenz, Tel. 02 61 / 3 61 23, sind in nächster Zeit zu buchen: Juke Boy Bonner (26.1. bis 17.2.), Big Joe Williams (17. bis 31.3.), Boogie Woogie Red (13.4. bis 10.5.) und Sonny Terry & Brownie McGhee (1. bis 10.4.).

Gabriele Kleinschmidt, Mettenbergstr. 1, 7200 Tuttlingen-Möhringen, Telefon 07462/1530, bietet für die nächste Zeit an: Archie Shepp mit seinem Quintett (Januar, Februar) und die Frank Wright Gruppe (1. Aprilhälfte).

Bestverkaufte Jazz-LPs sind derzeit nach Angaben der Musikzeitschrift Billboard: 1. George Benson „Breezin“, 2. Herbie Hancock „Secrets“, 3. John Klemmer „Barefoot Ballet“, 4. Quincy Jones „I heard that“, 5. Stanley Clarke „School Days“, 6. Norman Connors „You are my starship“, 7. Billy Cobham-George Duke „Live on tour in Europe“, 8. Gato Barbieri „Caliente“, 9. George Benson & Joe Farrell, 10. Hubert Laws „Romeo & Juliet“.

ECM hat Ende Oktober einige ihrer Stars zu einem Jazz-Paket zusammengestellt, das in den USA und in Kanada 20 Konzerte bestreitet. Aus Europa kamen zu dieser ECM Jazz Festival Tournee Eberhard Weber, Enrico Rava und Terje Rypdal.

Blues Life heißt ein Bluesmagazin, das sich ausschließlich mit authentischem Blues befaßt und vom Vienna Blues Fan Club herausgegeben wird. Kontaktanschrift: Blues Life, Fritz und Traude Svacina, Steingasse 26/3/3/55, A-1030 Wien, Tel. 7 30 60 85.

Ein **Hot Jazz-Treffen** wird das „Lokal ohne Namen“ in Gelsenkirchen im Januar 1977 durchführen, zu dem sich interessierte Dixie-, Swing-, Blues- oder Skifflegruppen anmelden können. Kontaktanschrift: Wilfried Eis, Hagenstr. 6, 4660 Gelsenkirchen-Buer 1, Tel. 390425.

Die **Bop Cats** aus Hamburg hatten in den letzten Wochen 4 Live-Auftritte im Funk und Fernsehen zum Thema „Jazz im Musikunterricht“. Der WDR I schnitt eine Jazzstunde im Gymnasium Wyk mit, Radio Luxemburg machte eine Stunde Live-Sendung im Sendesaal unter dem Motto „Jazz in der Penne“, Fernsehen Nord III begleitete die Jazzer zur Realschule Aurich, NDR/WDR I stellten die Bop Cats in der Sendung „Rotlicht“ live einem jungen Schulpublikum vor, mit anschließender Diskussion. Eine weitere Sendung in der ARD folgt im Dezember. „Kulturmagazin“ stellt die Bop Cats einigen Schülern vor, die ihrerseits bereits Jazzversuche unternommen haben.

Dee Dee Bridgewater, die vor allem durch ihre Zusammenarbeit mit dem Thad Jones-Mel Lewis-Orchester und durch die neotonerische Heiner Stadler-Platte im Jazz von sich reden machte, ist jetzt ganz auf die Popwelle übergeschwenkt. Das zeigt nicht zuletzt die von Atlantic vorgelegte Platte „Dee Dee Bridgewater“.

Charlie Byrd hat mit der Pianistin Marian McPartland eine Duoplatte aufgenommen.

Buck Clayton spielte im November im „Michael's Pub“ in New York. Der Trompeter hatte für dieses Engagement eine Gruppe zusammengestellt, die aus den Saxophonisten Earle Warren und Harold Ashby, dem Pianisten Red Richards, dem Bassisten Milt Hinton und dem Schlagzeuger Panama Francis bestand.

Ted Curson, der nach längerem Europaaufenthalt vor kurzem wieder in die USA zurückgekehrt ist, wurde im „Boomer's“ in New York vom Publikum stürmisch gefeiert.

Wilfried Eichhorn, Saxophonist, Flötist und Baßklarinettist, der derzeit Mitglied der Frederic Rabold Crew und der Fourmenonly ist, betreut die Reihe „Experimente“ des Jazzclubs Karlsruhe, die es jungen Talenten ermöglicht, vor einem sachverständigen Publikum aufzutreten. Kontaktadresse: Wilfried Eichhorn, Beethovenstr. 2, 7500 Karlsruhe 1, Tel. 2 83 33.

Don Ellis hat jetzt wieder einmal eine Big Band aufgestellt, zu der auch Streicher, Holzbläser und mehrere Percussionisten gehören.

Leonard Feather und Ira Gitler haben jetzt eine neue Enzyklopädie herausgegeben, die Kurzbiographien der Musiker enthält, die für den Jazz der 70er Jahre wichtig sind. Entsprechend

der Titel „Encyclopedia of jazz in the seventies“.

Ella Fitzgerald, die kürzlich von vielen namhaften Kollegen in Los Angeles zur „First Lady of Song“ gekürt wurde, tritt im Februar nächsten Jahres mit dem Memphis Symphony Orchestra auf.

Herb Flemmings Autobiographie, die Egino Biagioni verfaßt hat, soll jetzt nach dem Tod des Posaunisten endlich herausgegeben werden. Sie wird in englischer Sprache vorgelegt und viele unveröffentlichte Fotos enthalten. Interessenten wenden sich an Egino Biagioni, Niederichstr. 30, 5000 Köln.

Gunter Hampel nahm Anfang Oktober in Stuttgart zusammen mit Perry Robinson, Thomas Keyserling und Martin Bues eine neue Schallplatte für Birth Records auf, die in Kürze unter dem Titel „Vogelfrei“ veröffentlicht werden wird. Hampel, der zur Zeit mit Thomas Keyserling, Paul Imm und Martin Bues auf Tournee ist, bleibt noch bis zum 21. Januar in Europa und wird anschließend wieder einige Monate in den USA arbeiten. Im Sommer nächsten Jahres wird Hampel wieder eine große Europatournee mit seiner Galaxie Dream Band unternehmen, zu der dann auch wieder Jeanne Lee und Perry Robinson gehören werden.

Michael Henderson, der als Bassist der Miles Davis-Gruppe bekannt wurde, konnte jetzt eine erste Platte unter seinem Namen vorlegen. Sie heißt „Solid“ und wurde von Buddha Records veröffentlicht.

Jon Hendricks kann jetzt sein Stück „Evolution of the blues“, das er 1961 für das Monterey Jazz Festival geschrieben hat, am Broadway aufführen.

Nat Hentoff hat ein neues Jazzbuch veröffentlicht, das unter dem Titel „Jazz is“ erschien und Essays über Charlie Parker, Charles Mingus und andere Jazz-Stars enthält.

Woody Herman feierte am 20. November sein 40jähriges Jubiläum als Bandleader mit einem Konzert in der Carnegie Hall. Zu diesem Anlaß stellte Herman ein Orchester aus vielen ehemaligen Mitgliedern zusammen, darunter Stan Getz, Al Cohn, Zoot Sims, Flip Phillips, Jimmy Giuffrè, Urbie Green, Ernie Royal, Billy Bauer, Conte Candoli, Chubby Jackson, Red Norvo und Don Lamond. Ausschnitte aus diesem Konzert wird RCA später auf Platte vorlegen.

Earl Mines war kürzlich wieder einmal in New York zu hören. Mit seinem Quartett, das aus dem Klarinettenisten Rudy Rutherford, dem Bassisten Harley White und dem Schlagzeuger Ed-die Graham besteht, gastierte er 3 Wochen lang in „Michael's Pub“. Mit von der Partie war auch die Sängerin Marva Josie.

Ekkehard Jost machte mit 40 Studenten der Musikwissenschaft und der Musikpädagogik eine Exkursion zu den Berliner Jazztagen. Es handelte sich dabei um Teilnehmer eines Seminars, das Professor Jost an der Universität Gießen unter dem Titel „Gestaltungsprinzipien des Jazz“ ins Leben rief. Jost hat seine Studenten zuvor anhand von Schallplatten und Texten auf die einzelnen Konzerte vorbereitet und wird die gewonnenen Eindrücke dann weiter verarbeiten. Das wohl erste Unternehmen dieser Art in der BRD wurde von der Universität Gießen finanziert.

James Kok, Arrangeur und Bandleader, ist am 22. Oktober gestorben. Der gebürtige Rumäne leitete in den 30er Jahren in Deutschland ein Hot Dance-Orchester, das unter dem Namen James Kok's Jazz Virtuosen auch einige Jazzaufnahmen machte. 1935 wurde Kok von den Nazis ausgewiesen, ging nach Rumänien zurück, wo er ebenfalls ein Orchester stellte. Später lebte er in der Schweiz.

Marian McPartland erhielt nun schon das dritte Engagement im Carlyle Hotel in New York. Die Pianistin ist dort vor allem mit Improvisationen über Songs von Johnny Mercer zu hören.

Paul Motian, der im Sommer einen Förderpreis vom National Endowment For The Arts erhalten hat, Mitglied des Bill Evans Trios und danach des Keith Jarrett Quartetts war, stellte jetzt sein eigenes Trio auf. Mit dem Schlagzeuger spielen der Saxophonist Charles Brackeen und der Bassist David Izenzon.

Gerry Mulligan wird auf seine Deutschlandtournee den Pianisten Thomas Fay, den Vibraphonisten Dave Samuels, den Gitarristen Mike Santiago, den Bassisten George Du-vier und den Schlagzeuger Bobby Rosengarden mitbringen. Termine siehe Jazz-Tourneen in diesem Heft.

Musikantenkünstler vom Hochnieder-rhein ist der Name einer Großbesetzung avantgardistischer Jazzmusiker, die zum größten Teil aus den Gruppen Unit, Synthesis und Padlt Noidt stammen. Die Formation hatte ihren ersten Auftritt beim Jazz-Festival in Moers, am 10. Dezember wird sie sich in der „Börse“ in Wuppertal vorstellen. Kontaktanschrift: G. Illi, Flurstr. 2, 4000 Düsseldorf.

Sy Oliver wurde kürzlich wieder in den „Rainbow Room“ in New York verpflichtet. Der Trompeter und Star-arrangeur leitet derzeit eine 7-Mann-Band, zu der die Saxophonisten Jimmy Powell und Heywood Henry, der Posaunist Candy Ross und der Sänger Buddy Smith gehören.

OM wird Mitte Dezember die dritte Platte für Japo aufnehmen. Das Schweizer Quartett, das Ende November in Willisau auftrat, wird am 12. Dezember in der „Music Scene“ im Deutsch-schweizerischen Fernsehen vorgestellt. Die Gruppe wird im Dezember in Deutschland und Belgien gastieren, wo sie am Jazzweekend in Brüssel teilnehmen und ein Konzert im Radio-Studio Brüssel bestreiten wird.

Sammy Price feierte am 6. Oktober seinen 68. Geburtstag mit einer Jazz-Party im New Yorker „Crawdaddy“, wo Price, der jetzt auf eine 53-jährige Laufbahn als Berufsmusiker zurückblicken kann, sang, Klavier spielte und mit einer Gruppe musizierte, zu der Doc Cheatham, Johnny Letman, Scoville-Brown, Jo Jones und Eubie Blake gehörten.

Russell Procope, Sonny Greer, Howard McGhee, Joe Newman, Dick Hyman und Billy Taylor waren unter den mehr als 100 Jazzsolisten, die kürzlich bei der 11. jährlichen Jazz-Vesper in der Central Synagoge in New York spielten. Sie stand unter dem Titel „All Night Soul“ und ging die ganze Nacht hindurch.

Frederic Rabold hat mit seiner Crew und der Sängerin Lauren Newton eine Platte aufgenommen, die jetzt unter dem Titel „Package of voices“ auf Or-nament vorliegt. Die Crew geht dem-nächst wieder ins Plattenstudio, um ein weiteres Album aufzunehmen, das „Balance“ heißen wird und im März nächsten Jahres erscheinen soll. Der Stuttgarter Trompeter wird auch im Trio zusammen mit dem Bassisten Fritz Heieck und dem Schlagzeuger Manfred Kniel eine Platte produzieren. Weitere Pläne der Crew sind Aufnahmen mit den Streichern des SDR Sinfonieorchesters unter der Leitung von Rolf Oscher. Kontaktanschrift: Walter Hüber, Löwentorstr. 94, 7000 Stuttgart 70, Tel. 761945.

Re-ursel heißt eine neue Big Band in Hamburg, die von Herb Geller und Lucas Lindholm geleitet wird. Die Band besteht zu zwei Dritteln aus bekannten Hamburger Amateurmusikern, die sich dem modernen Jazz verschrieben haben. Die ersten öffentlichen Auftritte sind zunächst in Hamburg und Hannover geplant.

Zbigniew Seifert hat nach seinem Erfolg beim Monterey Jazz Festival in Kalifornien, wo er als Solist mit dem John Lewis Quintett und der Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band auftrat, einen Plattenvertrag mit Capitol unterschrieben. Die erste Platte für diese amerikanische Firma wird Seifert im Dezember in New York aufnehmen. Kontaktanschrift: Zbigniew Seifert, Ländstraße 4, 8000 München 22, Tel. 0 89 / 22 25 26.

Marlena Shaw sang kürzlich einmal im „Hopper's“ in Manhattan zusammen mit der Gruppe des Pianisten Roland Hanna, die derzeit aus dem Flötisten und Tenorsaxophonisten Frank Wess, dem Bassisten Victor Gaskin und dem Schlagzeuger Richie Pratt besteht.

Archie Shepp wird Mitte Januar mit seinem Quintett nach Europa kommen und bis etwa Ende Februar in Deutschland, Österreich und der Schweiz gastieren. Kontaktanschrift: Gabriele Kleinschmidt, Mettenbergstr. 1, 7200 Tuttlingen-Möhringen, Tel. 07462/1530.

Victoria Spivey ist am 3. Oktober im Alter von 66 Jahren in New York gestorben. Die Bluessängerin wurde in den 60er Jahren auch in Europa besser bekannt, als sie mit dem American Folk Blues Festival reiste. Auch durch ihre Bluesplatten, die sie auf Spivey Records vorlegte, machte sie sich international einen guten Namen.

Die **Stuttgarter Dixieland All Stars** wurden erneut zu einer Gastspielreise nach Südost-Asien eingeladen. Die Band wird vom 26. Dezember 1976 bis zum 10. Januar 1977 in Hongkong, Bangkok und Manila bei Gala-Abenden, Matinee-Konzerten und anderen Festlichkeiten auftreten.

Horace Tapscott, der als Pianist vor Jahren schon durch seine Platte für Flying Dutchman von sich reden machte und in Insider-Kreisen als eine führende Persönlichkeit des Avantgarde-Jazz von Los Angeles gilt, stellte sich mit seinem Pan African People's Arkestra bei einem Benefiz-Konzert in der Rodondo Beach in Kalifornien vor.

Joe Venuti hat kürzlich in Chicago für Flying Fish Records eine Platte aufgenommen. Mit dem Geiger gingen der Mandolinenspieler Jethro Burns, sowie die Gitarristen Eldon Shamblin und Curly Chalker ins Plattenstudio.

Paul Whiteman rediscovered — unter diesem Titel fand Ende Oktober ein Konzert in der New Yorker Carnegie Hall statt, bei dem ein 29-Mann-Orchester unter der Leitung von Emery Davis Original Whiteman Arrangements präsentierte. Der Band gaben vor allem Dick Hyman, Milt Hinton und Bobby Rosengarden einen Jazz-Drall.