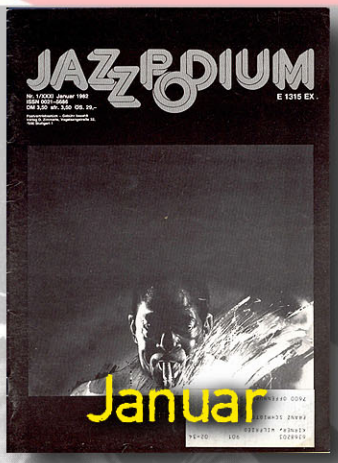
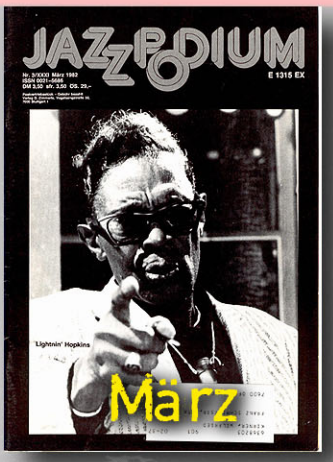
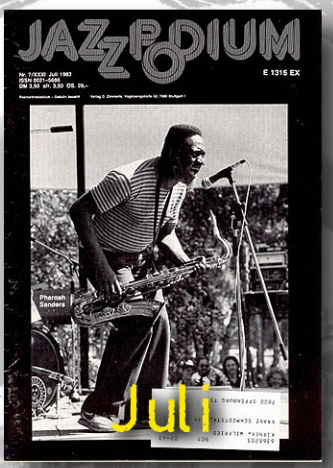
Nr. 1/XX
Jan. 1971
DM 2,–
öS. 14,–
B 21032 E

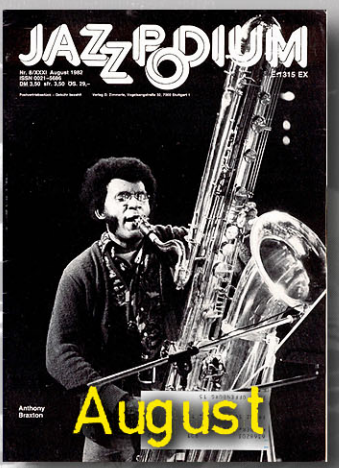
1982

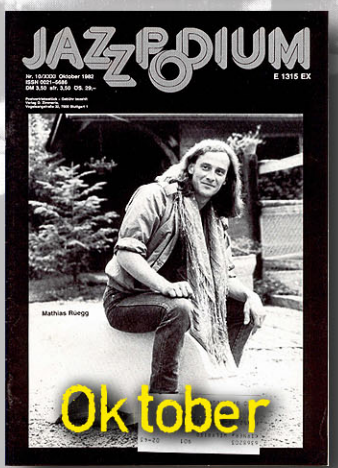
Jahrgänge von 1971 bis 1995 auswählen











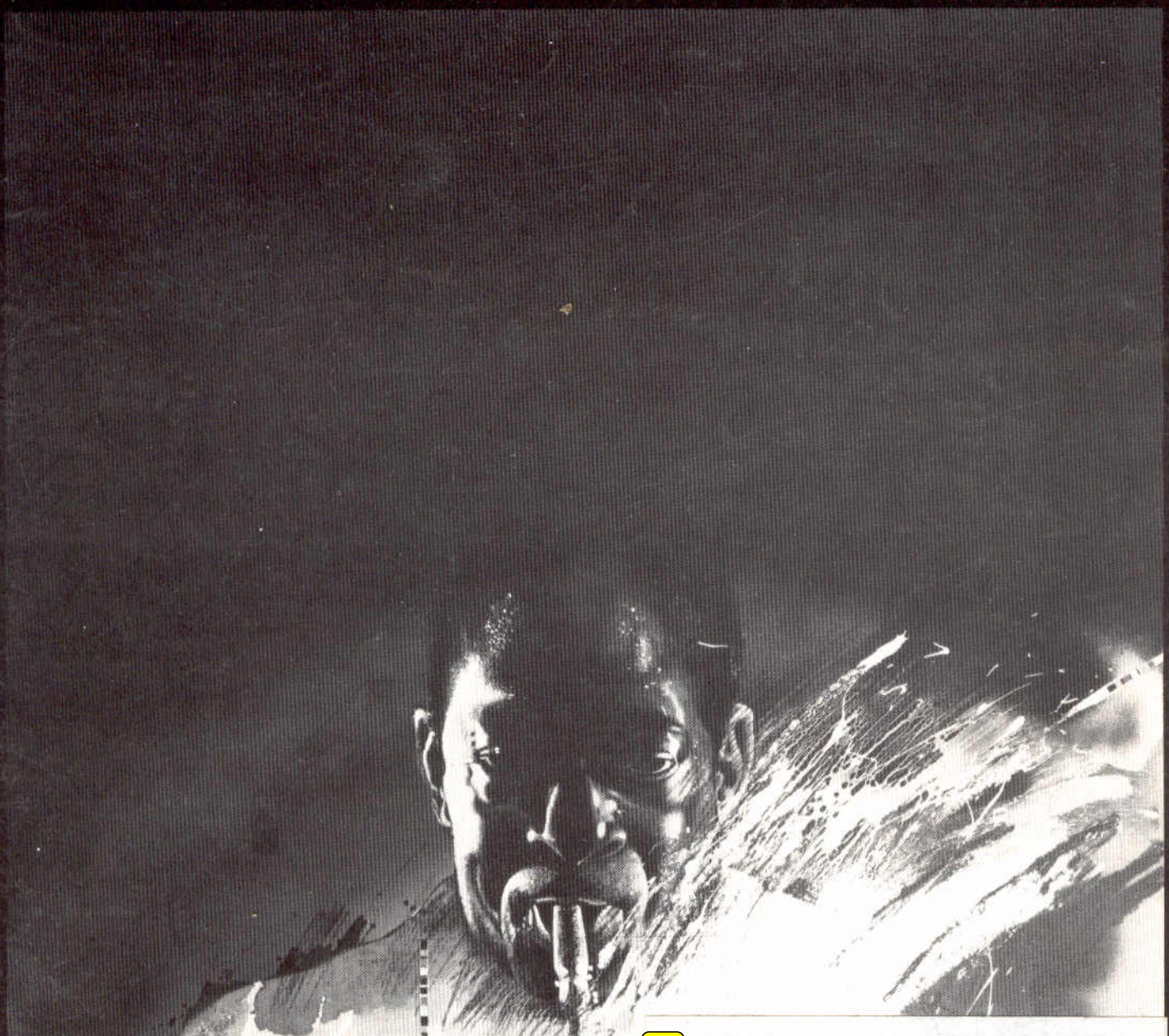
1982

JAZZPODIUM

Nr. 1/XXXI Januar 1982
ISSN 0021–5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,–

E 1315 EX

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle, Vogelsangstraße 32,
7000 Stuttgart 1



6368203 901 02-34
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

Jazz aus Griechenland und Rumänien

Aus gesamteuropäischer Sicht gesehen, gehört Griechenland neben Rumänien, Bulgarien, Jugoslawien, Albanien, Portugal und auch noch Spanien zu den ,,Entwicklungsländern" in Sachen Jazzmusik - und zwar nicht im Hinblick auf den Standard dessen, was die wenigen Aktiven an musikalischem Ergebnis und die passiven Liebhaber an Sachverstand vorzuweisen haben, sondern im Hinblick auf die allgemeine Popularität dieser Musikrichtung in diesen Ländern. Dabei finden - mit Ausnahme von Albanien aufgrund dessen kultureller Autarkie - in all diesen Ländern wenigstens ein mehr oder minder namhaftes Festival pro Jahr statt: Athen, Sibiu, Sofia, Ljubljana, Lissabon und San Sebastian. Die Gründe für diese Zurückhaltung sind unschwer zu eruieren. Zum einen ist da die - mancherorts regierungsgelenkte - Enthaltsamkeit der Medien und des Schulunterrichts, die eine entsprechende Bewußtseins- und Interessenbildung verhindern, zum andern - gewissermaßen das Pendant hierzu - die stark traditionspflegende Ausrichtung des soziokulturellen Lebens; nirgendwo in Mitteleuropa ist die Jugend und mit ihr der musikantische Nachwuchs - bei allem Interesse an Pop- und Rockmusk - mit der Folklore und der Klassik ihres Landes als nationale Identifikationsmöglichkeit auch nur annähernd so tief verbunden, wie es in den aufgeführten Ländern am südlichen Rande Europas der Fall ist.

Daneben besteht freilich die bekannte Korrelation zwischen Einkommenshöhe und kulturellem Horizont, und zwar im Sinne der faktischen Möglichkeit der Horizonterweiterung; die staatliche Kulturförderung gleicht dies meist nur einseitig aus, nämlich dahingehend, was förderungswürdig erscheint, und dies ist in der Regel ausschließlich die Volksmusik und die sog. ernste Musik. Vor allem in agrarwirtschaftlichen Gebieten zeigt sich das sehr deutlich: Ein Hirten- oder Bauernjunge aus Montenegro oder Andalusien hat nun einmal kein Geld, weder für ein Saxophon, noch für einen Plattenspieler, geschweige denn die Ausbildungsmöglichkeiten für das Jazzinstrumentarium. Zuletzt: Der unerläßliche Fundus an Plattenmaterial der Jazzgeschichte wie der aktuellen Entwicklung ist in den Geschäften kaum erhältlich. So konzentrieren sich die Jazzaktivitäten auf die Metropolen und Universitätsstädte; in Jugoslawien, Spanien wie auch übrigens in Italien kann man - in Korrelation zur wirtschaftlichen Struktur - von einem Nord-Süd-Gefälle sprechen: Ljubliana-Zagreb, San Sebastian - Barcelona, Madrid - Valencia, Mailand - Rom; südlich dieser Achsen nimmt die Aktivität/Popularität rapide ab.

In Griechenland spielt sich das Jazzgeschehen hauptsächlich in Athen und in der Universitätsstadt Saloniki ab. Auf den Inseln passiert außer gelegentlichen Gastspielen in den touristischen Zentren nichts. In Athen gibt es einen Jazzclub, und es wird dort ein Jazzmagazin (Tzaz) mit bescheidener Auflage verlegt. Wenn man in guten Plattengeschäften kaum eine Handvoll griechischer Jazzproduktionen findet, so kann man erahnen, welche Produktionsbedingungen herrschen müssen. Anzutreffen sind: Markos Alexiou Trio „Sphinx" (ACBA 1001), John Tchicai „Live in Athens" (Praxis - das Label von Tzaz - CM 101), John Tchicai/Hartmut Geerken „Continent" (Praxis CM 102) und die neueste Jazzproduktion von Kyriakos Sfetsas, von der hier näher die Rede sein soll[1]).

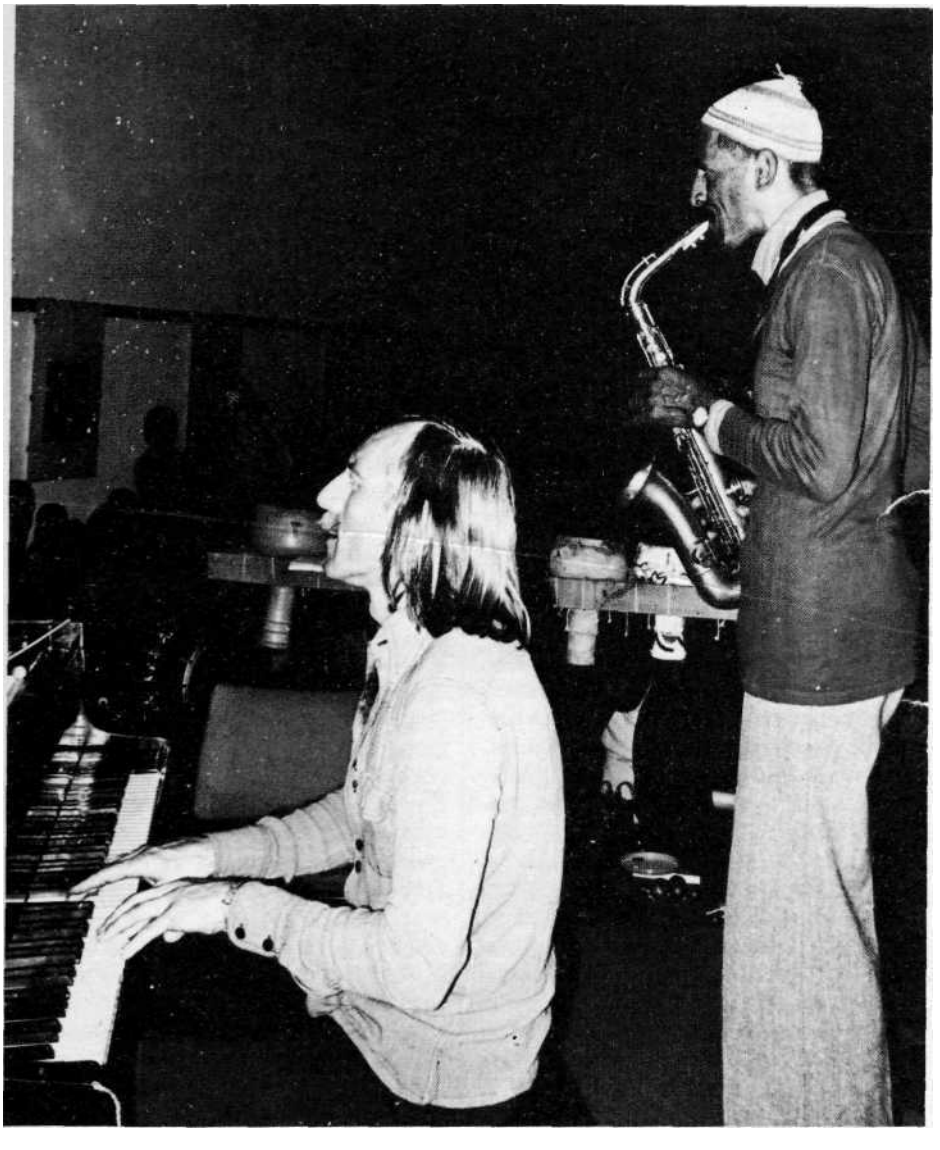
Das musikalische Hauptinteresse gilt quer durch alle Altersstufen zweifellos der Folklore mit ihrem großen Reichtum an Tänzen[2]). Namhafte Komponisten unterschiedlicher stilistischer Herkunft haben hier ihr Scherflein beigetragen und tun dies immer wieder: der Kreter Theodorakis, Harchakos, Hadjidakis, Markopoulos, Xarhakos... um nur die bekanntesten zu nennen[3]). Nicht zuletzt dieses ständig erneuerte bzw. angereicherte Repertoire ist ein wesentlicher Faktor der anhaltenden Attraktion. Auch die sinfonischen, großorchestralen Werke beispielsweise von Theodorakis oder Xarhakos sind rhapsodienartig durchwoben von folkloristischen Elementen und Motiven[4]). Abstrahiert, fragmentarisch oder in latenter Andeutung sind sie schließlich im Bereich der zeitgenössischen Musik auch in Werken von Yannis Xenakis zu finden.

Obzwar ein stilistischer Grenzgänger und als solcher nicht ausschließlich mit dem Jazz beschäftigt, ist Kyriakos Sfetsas dennoch einer der eigenwilligsten Erscheinungen unter den griechischen Jazzern. Das außergewöhnliche an seiner Stellung ist, daß er diese weniger als Instrumentalist, sondern vorwiegend als Komponist, Arrangeur und Dirigent innehat. Seine Kompositionen sind Schmelztiegel musikstilistischer Einflüsse, vor allem aber eine glückliche Verbindung zwischen Folklore und Jazz. Bei der Integration folkloristischer Elemente in den Jazz - und dies macht schließlich nicht nur die Eigenständigkeit der jazzmäßigen Ausdrucksform innerhalb Europas, sondern nach den Lehr- und Nachspieljahren der ersten beiden Nachkriegsdekaden neben der klassizistischen Einfärbung und dem kollektiven Musizierprinzip auch derjenigen im amerikanisch-europäischen Vergleich aus - ist das Ergebnis um so überzeugender, je günstiger die rhythmischen Ähnlichkeiten des folkloristischen Materials mit dem Swingelement des Jazz sind. Tänzerisch-beschwingte, rhythmisch betonte - eben selbst schon geradezu swingende Volksmusik wie die kubanische, brasilianische und eben auch die der Balkanhalbinsel (und mit ihr verbunden die der Zigeuner) bietet hier die adäquateren Voraussetzungen als die leider etwas militärisch-zackige deutsche, schweizerische, österreichische.

Sfetsas verknüpft mit beachtlichem Geschick folkloristische Motive mit und ohne entsprechende Instrumentation in den Jazzstramin, ohne Bruch, nicht vordergründig aufgesetzt oder anbiedernd, sondern in harmonischem, logischem Fluß, kontrastierend und mit der richtigen Portion jazzmäßiger Reibung. „Without Boundaries" ist der programmatische Titel der neuesten Produktion seines Greek Fusion Orchestra (EMI-Columbia 14C 062 71149), für die er vier Stücke unterschiedlichen Charakters geschrieben hat: „Dream's Rolling", „Samarina", „Ballad for John", „Papadia". An folkloretypischer In-

strumentation findet sich im GFO nur die Laute (gespielt von Nikos Tatsis) und die Klarinette (Manthos Halkias). Letztere hat in der balkanischen (und auch in der türkischen) Folklore ein beachtliches klangliches Gewicht neben der erdrückenden Übermacht der Saiteninstrumente. In der griechischen Volksmusik indes nimmt sie nicht den Rang ein, den sie im Nordbalkan, insbesondere in Rumänien innehat[5]).
Die Vorstellung, einen der virtuosen Bouzouki- oder Lyra-Spieler wie Zambetas, Zafirou, Moundakis, Skebakis[6]) in Sfetsas Greek Fusion Orchestra und seine Musik zu integrieren, ist auf den ersten Blick äußerst reizvoll, aber ihre Realisierung könnte ebenso gut zu einem einsamen Schauspiel der Technik in beziehungsloser, seelenloser Nachbarschaft zur Jazzkomponente, weit entfernt von einer Synthese, einer Fusion, werden - der Beispiele solcher Begegnungen gibt es genug [7]).
Die erfolgreichen Begegnungen zeichnen sich dadurch aus, daß sich wenigstens grenzüberschreitendes Feeling - wenn es nicht schon vorhanden war - doch gebildet hat[8]). Rückschließend aus dem Gesamteindruck, den die Aufnahmen des GFO vermitteln, scheinen die Mitglieder - und im Hinblick auf das soeben Ausgeführte insbesondere der Klarinettist Halkias - dieses für sein Programm erforderliche „universale Feeling" zu besitzen.
Sfetsas, Jahrgang 1945, besuchte zunächst das National Konservatorium Athen, wo er die Fächer Piano und fortgeschrittene Musiktheorie belegte. 2 Jahre nach Abschluß des Konservatoriums - 1965 - siedelte er mit einem Stipendium der französischen Regierung in der Tasche nach Paris über und setzte dort seine Studien (Komposition und musikalische Analyse) fort. Ein Jahr später bereits wurde in der Latin American Hall sein ersters Werk aufgeführt: „Episodes" für Solopiano. Seither werden immer wieder Kompositonen von ihm auf namhaften Festivals zeitgenössicher Musik gespielt - nicht nur in Europa. In Paris arbeitete er mit verschiedenen Formationen zeitgenössischer Musik bis er 1975 nach Griechenland zurückkehrte, um für den Rundfunk zu arbeiten. Sein bisheriges kompositorisches Werk hat eine beachtliche Spannweite: Sinfonische Musik, Kammermusik, Chormusik, Bühnenmusik, Ballett, Jazz, Lieder für moderne griechische Poesie, Film (Tassios' „Parangelia")...
Das Greek Fusion Orchestra besteht derzeit aus: Tassos Poulimenos, Tenorsaxophon, Giorgos Halkiadakis, Baritonsaxophon, Stelios Vichos, Altsaxophon, Yannis Theodoridis, Trompete, Manthos Halkias, Klarinette, Yannis Terezakis, Klavier, Nikos Tatsis, Laute, Gitarre, Giorgos Theodoridis, Bass, und Lefteris Tzimas, Schlagzeug, Percussion. Beeindruckend hervortretende Solisten der neueren Einspielungen sind der Klarinettist Halkias und der Trompeter Theodoridis.
Gleich zu Beginn von „Dream's rolling", nach einer klassizistisch anmutenden Pianointroduktion, zelebriert Halkias über einem bemerkenswert sensibel abgestimmten polyrhythmischem Perkussionsteppich von Tzimas (eine Feststellung, die man Tzimas nicht für das gesamte Album attestieren kann) sein erstes folkloristisch durchtränktes, wunderbar wendiges, schmiegsames und klangnuancenreiches Solo, gegenüber dem sich die anschließende Unisono-Bläserlinie geradezu getragen, behäbig ausmacht... bis dann Trompeter Theodoridis dynamisch aufbricht und dem Gesamtklangbild wieder Glanz und Bewegung verleiht. Als eine kleine, 3sätzige Suite nimmt sich „Samarina" aus. Auch hier hat wieder Halkias in den ersten beiden Sätzen die Führungsstimme, zunächst mit einem ausgedehnten Chorus begleitet von skurrilen Bläserriffs, die wie stimulierendes Störfeuer in die melancholisch-schwermütige, grazile Klarinettenlinie einbrechen und diese schließlich in eine kurze Kollektivimprovisation, die auch ins atonale Spektrum führt, verstricken, den Stimmungswechsel für den 2. Satz herbeiführend, bei dem die Klarinette zwar immer noch verhalten, aber doch deutlich beschwingter das auskomponierte, vergnügt-liedhafte Thema vorträgt, das hinweg über alle politischen Differenzen die Assoziation an eine türkische Bauchtänzerin weckt. Eine weitere rhythmische Steigerung ist der Auftakt für den letzten Teil, bei dem wiederum Theodoridis und der Pianist Terezakis Gelegenheit zu kurzen solistischen Vorstellungen haben. Die Trane gewidmete Ballade ist für meinen Geschmack das schwächste Stück der Platte. Abgesehen davon, daß die sich aufdrängende Erwartung ent-

Live in Athen: John Tchicai (rechts) und Hartmut Geerken



täuscht wird, daß - nachdem sie bisher ausschließlich auf das Satzspiel beschränkt waren - hier vielleicht die 3 Saxophonisten solistisch in den Vordergrund gestellt werden, bläst Theodoridis das nicht sehr einfallsreiche Thema zu undifferenziert, zu färb- und klangnuancenlos, ohne Dynamik, phrasierungsarm, mit stets gleichbleibender Intensität; hinzu kommt ein mit Hall verwässertes und glissandoüberladenes E-Piano-Solo. Bei ,,Papadia' merkt man deutlich den Komponisten zeitgenössischer Musik - auch wenn Halkias und Theodoridis wieder Gelegenheit zu Improvisationen haben: Alles wirkt etwas artifiziell, konstruiert, kalkuliert und vor allem: statisch bis zähflüssig. Eine Portion mehr Swing, Dynamik und Drive hätten das Bild positiver abgerundet - ein Manko, das besonders Schlagzeuger Tzimas anzulasten ist; was er im Eröffnungsstück versprochen hat, hält er für den Rest nicht mehr. Hier erfüllte Dimitri Marinakis die rhythmische wie die gestalterische Arbeit treffsicherer, als die Formation in Sextettbesetzung mit Giorgos Manikas, Tenorsaxophon, Halias, Klarinette, Altsaxophon, Theresakis, Tatsis, Giorgos Theodoridis Sfetsas Kompositionen „Samarina", „Petite Suite" und „Improvisation en final theme" für eine Rundfunkproduktion aufzeichneten. Jene Aufzeichnung weist außer rhythmischer Intensität noch zwei weitere Vorzüge auf: Stärkere solistische Spielanteile der Saxophone und der Laute.

Für künftige Folk-Jazz-Projekte wären hinsichtlich des Klangbildes eine stärkere Einbeziehung und Herausstellung weiterer folkloretypischer Instrumente und hinsichtlich der rhythmischen Konzeption eine vielfältigere Metrik verbunden mit erhöhter Dynamik, Drive und Fluß wünschenswert. Vielleicht findet sich sogar Platz für eine Begegnung mit einem der kretischen Lyra-Spieler und Mandinades-Sänger aus dem Dikti-Gebirge. Dort nämlich gibt es den „kretischen Blues". Eine Mandinada ist ein Zweizeiler mit improvisiertem Text der zu einer etwas eintönigen Melodie gesungen wird. Der Text befaßt sich dabei mit allerlei Lebensweisheit, lokalen Ereignissen, die mühevolle Arbeit in den kargen Bergen, Klagen über eine schlechte Ernte, spöttische Andeutungen... Zu Zeiten der Freiheitskämpfe gegen die zahlreichen Besetzer der Insel war die Mandinada das Sprachrohr des Freiheitswillens.

Eine stärkere Präsenz als in Griechenland hat die Jazzmusik in Rumänien; im Vergleich mit den übrigen osteuropäischen Ländern würde es allerdings den letzten Rang belegen. Wachsende Resonanz ist vorwiegend bei der städtischen Bevölkerung festzustellen. Die Aktivitäten verteilen sich schwerpunktmäßig auf drei Städte: Sibiu, Bukarest und Brasov. Inseln gleich konzentrieren sich hier aktive und passive Liebhaber dieser Musik... Rumänien ist ein Agrarstaat mit dem niedrigsten Lebensstandard auf dem Lande im gesamten Ostblock (diesbezüglich verweise ich auf meine obigen Ausführungen). Eine erfreuliche Tatsache ist das Engagement des Rundfunks in Sachen Jazz: Radio Bukarest hat einen eigenen Jazzproduzenten (Florian Lungu), Catinca Ralea ist der Jazzprogrammator beim TV. Staatlicherseits gibt es gar eine (wenngleich noch) bescheidene Berücksichtigung im offiziellen kulturellen Förderungsprogramm. Endlich ist mit der „Connexiuni Bop" der zwei „Formatii Sibiene de Jazz" die 15. Jazzproduktion des staatlichen Plattenlabels „Elektrocord" erschienen (STM-EDE 01495).

Eine stärkere Präsenz als in Griechenland hat die Jazzmusik in Rumänien; im Vergleich mit den übrigen osteuropäischen Ländern würde es allerdings den letzten Platz belegen.

In Sibiu wie in Bukarest gibt es jeweils einen Jazzclub, in Brasov sagte man mir, daß der örtliche Club leider vor einem halben Jahr aufgelöst werden mußte, weil die Organisatoren nach Sibiu übersiedelt seien. Dafür trifft man sich jetzt in universitären Räumen, um den Formationen der Musikstudenten, die sich wöchentlich zu Jazzübungen treffen, zuzuhören. Einer dieser Jungjazzer drückte mir ein halbes Dutzend LPs und eine Liste mit Namen in die Hand, von der er meinte, daß sie den personellen Bestand der augenblicklichen rumänischen Jazzszene wiedergebe. Bei einigen Namen war er allerdings unsicher, ob sie nicht seit dem vergangenen Sibiu-Festival den Sprung in den Westen geschafft hätten. An Saxophonisten finden sich darauf: Stefan Berindei (er hat schon in Karlsruhe konzertiert), Tommi Beretzky, Alin Constantiu, Liviu Butoi, Dan Mindrila, Alexandru Imre, Radu Ghizasan, Bebe Prisada, Peter Wertheimer, Micky Ampoitan; an Klarinettisten und Flötisten: Beretzky (fl), Constantiu (cl), Butoi (fl), Mindrila (cl), Imre (cl), Priada (fl), Wertheimer (fl, cl), Ampoitan (cl), an Trompetern: Josif-Säpp Gärtz, Nelu Mrinescu; an Posaunisten: Cornel Meraru, Nicolae Farcas; an Pianisten: Marius Popp, Radu Maltopol, Gerry Podgoreanu, John Korosi; an Gitaristen: Alexandru Avramovici, Radu Goldis, Gaby Mezey; an Bassisten: Titi Stoica, Dan Dimitriu, John Raducanu, Constantin Ulinici; und an Schlagzeugern Eugen Condi, Mircea Angheiina, Matei Tureanu, die teilweise auch als Perkussionisten fungieren (Gondi, Angheiina).

Unter den Platten fand sich ein bemerkenswertes Album des Pianisten Marius Popp („Panoramic Jazz Rock"), das eine ansprechende Integration rumänischer Folklore in zeitgenössischen Jazz mit Rockelementen enthält, sowie das der bereits erwähnten „Formatii De Jazz Din Sibiu". Die Besonderheit letzterer Produktion besteht darin, daß eine Seite von einer Vokalgruppe, dem Vocal Jazz Quartet, bestehend aus Marius Dumitru, Nocolae Ionescu (auch Leiter des Sibiu-Festivals), George David, Kurt Handel und die Rückseite von dem Cvintetul instrumental Radu Ghizasan, bestehend aus Ghizasan, Tenor,- Altsaxophon, Andrei Colompar, Orgel, Gärtz, Stoica, Tureanu gestaltet wird. Beide Formationen zeichnen sich durch einen eigenwilligen Umgang mit dem zeitgenössischen Bebop und rhythmischen wie melodischen „Patterns" der rumänischen Folklore aus, wobei die folkloristischen Elemente sehr subtil verarbeitet sind und auf eine Einbeziehung entsprechender Instrumentation gänzlich verzichtet wurde. So überwiegt denn auch eindeutig der Jazzcharakter bei den 12 Nummern der Platte. Auch hier drängt sich wieder der Flirt mit einer Begegnung von Jazzern mit so atemberaubenden Technikern der Folklore wie Zamfir und Simion auf der Panflöte, Farcas auf dem Taragot, Titrus auf der Violine und unzählige exzellente Klarinettisten auf.. .[9]). Was den nationalen Stellenwert der Folklore anbelangt, kann ohne Einschränkung auf die obigen Ausführungen verwiesen werden[10]).

Das Vocal Jazz Quartet, 1975 von Ionescu gegründet, hat in den Jahren seines Bestehens in den osteuropäischen Ländern wachsende Beachtung gefunden. Sicher nicht einzigartig und beispiellos in der Jazzhistorie ist es doch als Männerquartett heute eine Rarität in Europa. Sichere Intonation, überzeugende Jazzphrasierung, Verve, meisterhafte Beherrschung der Seat-Technik („Evocind Bluesul": Evoking the Blues, „Ecou": Echo, basierend auf einer „hora", einem Volkstanz) zeichnen die Einspielungen, die bis auf 2 Ausnahmen alles Eigenkompositionen sind, aus. Ein Verdienst am positiven Gesamteindruck kommt schließlich auch der aufmerksamen, zuverlässigen Rhythmusarbeit der die Vokalisten begleitenden Musiker um den Saxophonisten Ghizasan zu, der selbst in „Cercuri" (Circles) mit einem beherzten Chorus zwischen die Vokallinie tritt.

Schallplattengeschäfte mit gutem Jazzsortiment

die sich unseren Lesern empfehlen

Aschaffenburg/ Johannesberg	JAZZ UND BLUES SCHALLPLATTEN Hauptstr. 15 Tel. 0 60 21/4 67 01
Berlin	ELECTROLA MUSIKHAUS GmbH, Berlin 15, Kurfürstendamm 29
Bochum	ALRO MUSIKLADEN, Kortumstraße 39 Telefon 6 04 07 - 08
Dortmund	MUSIKHAUS SCHLÜTER, Westfalenhaus/Hansa Straße
Düsseldorf	RADIO SUELZ, Mittelstraße 16
Frankfurt	PHONOHAUS, Roßmarkt 7 MAIN RADIO, Pick up, Kaiserstraße 40
Freiburg	DIE SCHALLPLATTE, Raustr. 4, 7800 Freiburg
Gießen	SOUNDS-SCHALLPLATTEN-SHOP Liebigstr. 19, Tel. 06 41/7 45 52
Hamburg	RADIO HEINE Ottenser Hauptstr. 9, Hamburg 50 Telefon 39 13 21 SOUNDWIND SCHALLPLATTEN EKZ-Hamburger Str. 47, 2000 Hamburg 76 STEINWAY & Sons, Hamburg 36,Colonnaden 29 SCHALLPLATTE AM MONCKEBERGBRUNNEN, Hamburg 1, Spitalerstraße 22, Telefon 32 53 37 TV SONNENBERG, Mönckebergstr. 21
Hannover	ELEKTROTON, E. Brandt, Georgstraße 52 und Lister Platz **1**
Heidelberg	KLAATU, Sofienstr. 9 Am Bismarckplatz, Tel. 2 81 96
Kaiserslautern	B & S Studio, Marktstraße 52, Telefon 06 31 / 6 42 58
Karlsruhe	Le Connaisseur Postfach 4807, Waldstraße 62
Köln	ELECTROLA MUSIKHAUS KÖLN, In der Höhle 2, Ecke Hohestraße SATURN, Hansaring 97 (Altes Hochhaus), Telefon 16 16-1
München	jazz by post, elektro-egger oHG, München 60, Gleichmannstraße 10 DISCO CENTER Krimmer & Co., München 15, Sonnenstraße 21; München 23, Leopoldstraße 28 a, Citta 2000; München 2, Marienplatz 16 INTERNATIONALE SCHALLPLATTEN, Robert Hens GmbH, Stachus-Einkaufszentrum Laden 9, Telefon 55 76 10 MELODY MAKER, Kornasoff & Co. GmbH, München 40, Adalbertstraße 25 PHONDUS-TONTRÄGER Groß- und Einzelhandels G. m. b. H. Sonnenstr. 12, 8000 München 2
Nürnberg	RADIO-FERNSEH-ADLER GMBH Josephsplatz 8
Rottweil	musikbox, h. weber, friedrichsplatz 17
Stuttgart	RADIO BARTH, Rotebühlplatz
Tübingen	ARMIN KELLER, Hirschgasse 5 und Haaggasse 1, Telefon 2 63 50

AUSLAND

Basel/Schweiz	JAZZ RECORDS, Hammerstr. 75 BLUE NOTE, Rheingasse 52
Graz/Osterreich	HANNIBAL, Glockenspielplatz 5
Innsbruck/Österreich	HANNIBAL, Stiftgasse 3 Dr. FÄSSLER, Musikhaus, Hofgasse 5
Salzburg/Österreich	HANNIBAL, Pfeifergasse 4
Wien/Österreich	RED OCTOPUS RECORDS, Josef-Staedter-Str. 99, A-1080 Wien SCHALLPLATTEN KRATZ Mariahilferstr. 47, A-1060 Wien

Das Quintett Ghizasans formierte sich 1974 anläßlich des 4. Sibiuer Jazzfestivals. In der heutigen Besetzung hinterläßt es einen sehr homogenen Eindruck im Zusammenspiel wie in den solistischen Leistungen. Ghizasan bläst im Titelstück einen weiteren Chorus, mit dem er technische Versiertheit und Inspirationsreichtum beweist. „Nunta" (Hochzeit) spiegelt etwas von der Fröhlichkeit und überschäumenden Ausgelassenheit wieder, mit der in rumänischen Dörfern solche Feste gefeiert werden. Nach dem Volkstanz „Batuta" ist das Stück benannt, in dem Organist Colompar solistisch ansprechend hervortritt, Trompeter Gärtz und Bassist Stoica im folgenden impressionistischen „Muguri Sub Zapada" (Knospen unter Schnee). Angesichts der bisweilen vertrackten Metren folkloristischer Herkunft - die Folklore des gesamten Balkans ist reich an rhythmisch komplizierten Tänzen -, dem exakten Timing und dem motorisierenden Drive, der sämtliche Nummern der Produktion begleitet, ist der Rhythmusgruppe einwandfreie Arbeit zu bescheinigen.

Gerhard Litterst

Fußnoten

') Erhältlich bei Kostas Yiannoulopoulos, 36, Sarantaporou St., Kifissia, Athen
Dem Leser, der die Ausführungen im Detail nachvollziehen möchte, seien folgende Plattenbeispiele empfohlen:

[2]) Vgl. die Folgen „Dances" und „Greek Folk And Popular Dances" der EMI-Columbia-Serie „Greece Is..." (mit verbaler und graphischer Anleitung)

[3]) Theodorakis/Harchakos/Hadjidakis „14 Syrtaki" (Margo 8178); sämtlichen erwähnten Komponisten ist auch jeweils eine Folge der „Greece Is..." Serie gewidmet, die sorgfältig zusammengestellt ist

[4]) Z. B. Theodorakis, „Romiossyni" (EMI-Columbia 14C 064 70203), Xarhakos „Horis Logia" (EMI-Columbia 14C 064 70141)

[5]) Gleichwohl gibt es auch glänzende Vertreter dieses Instrumentes, vgl. z. B. Tasso Chalkias auf der EMI-Columbia-Serie „Great Solos", Folge 4

[6]) Bouzouki: Zambeta/Zafirou „Viva Zambeta" (Minerva 22019), „The finest Bouzouki" (Phillips 6483029, George Zambetas (Polydor 29060 029) Lyra: Moundakis (Margo 8060)

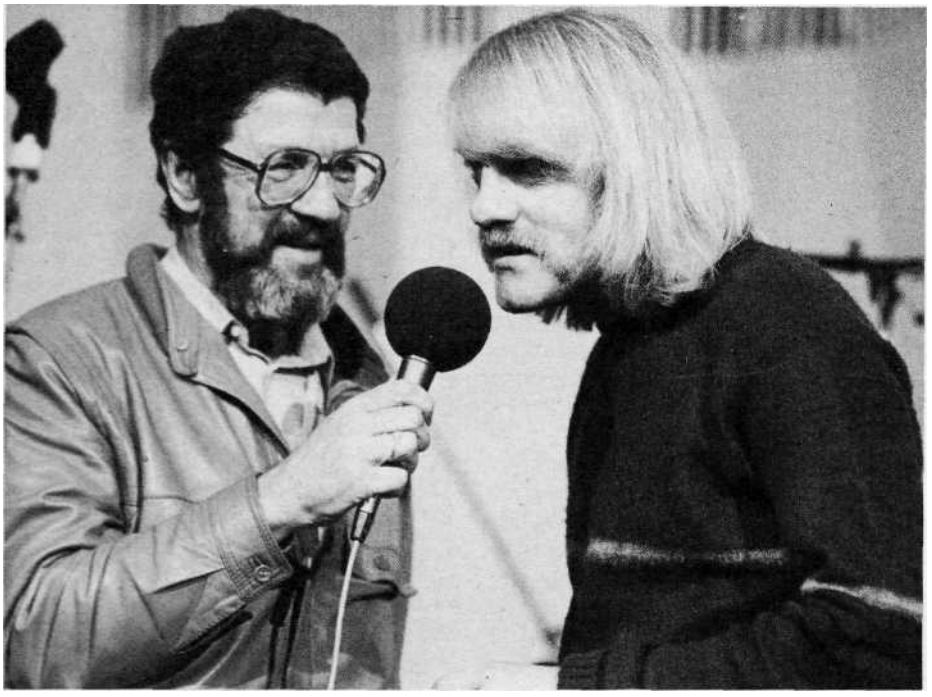
[7]) Beispiele von Begegnungen zwischen Folklore und Jazz, bei denen es bei der Begegnung als solcher bzw. bei der Konfrontation, bei einem „Nebeneinanderherspielen" oder einem Wechselspiel ohne verschmelzende, homogene Synthese geblieben ist, sind etwa das vom Synthesizerspezialisten und Dirigenten Eberhard Schoener inszenierte Treffen eines Gamelan-Orchesters aus Bali mit Jazzern (Frankfurter Jazzfestival), das von dem Pianisten George Gruntz herbeigeführte Drum-Meeting 1974 (Scottish Drums and Bagpipes, Basel Drums and Fifes, Jazz Drums and Saxophones) („Monster Sticksland", MPS 21 22188-1), das auch von der Intention her mehr zu einer Gegenüberstellung zweier Trommeltraditionen mit der Jazzperkussion tendierte (historischer Vorläufer: Art Blakeys „Orgy In Rythm", Blue Note St 81554), desweiteren die Verarbeitung von Flamenco und Jazz durch den span. Tenorsaxophonisten Pedro Iturralde (Flamencojazz, MPS 21 20647-5), allerdings nur insoweit, als das unglückliche Arrangement den Gitarrenpart Paco De Lucias gänzlich isoliert; auf „New Village On Left" (Black Saint BSR 0012) des italien. Bassisten Marcello Melis dient die sardische Folklore (per Overdubbing hinzugespielt) nur als inspirativer Katalysator für die Jazzmusiker.

[8]) Beispiele erfolgreicher Synthesen: Okay Temiz' „Oriental Wind" (türk. Folklore; vgl. Sonet SNTF 737, „Chila-Chila", SNTF 809), Urban Hanssons „Emphasis On Jazz" (japan. Folkore; vgl. „Tabaruzaka", FLC 5048), Gianluigi Trovesi (italien. Folkore); Dischi Delia Querica), Jazz Meets Arabia: die Begegnung von europäischen Jazzern mit tunesischen Beduinenmusikern („Noon In Tunisia", MPS 21 20640-8)

[9]) Concert des Virtuoses Roumains (Festival FLD 644); Gheorghe Zamfir-La Doina Roumaine (Festival FLD 544), -Flute de Pan & Orgue, Vol. 1-3 (Festival FLD 550/617/630)

[10]) Beispiel für die Verarbeitung von Volksmusik in der Klassik: Gheorghe Enescu „Rumänische Rhapsodie Nr. 1 A-Dur"

Bezugshinweise: MPS/Metronome; MPS-Crystal/ EMI-Elektrola; Black Saint/Bellaphon; Sonet/Intercord; Four Leaf Clover, Järnvägsgatan 70, 172 35 Sundbyberg/Schweden



Joachim Ernst Berendt überreicht Bernd Konrad den SWF-Jazz-Preis Foto: Klaus Mümpfer

Keine halben Sachen mehr

Bernd Konrad

Wann ist ein Musiker berühmt? Wenn ihm die Komponisten Werke auf den Leib schneidern? Wenn ihm der Staat oder eine Institution Orden um den Hals hängen? Wenn ihm eine Professur angeboten wird? Dem Saxofonisten und Klarinettisten Bernd Konrad ist all das widerfahren. Doch er ist kein begabter Tapergreis, dem sich, wie es üblich ist, das Leben im letzten Drittel von der sonnigen Seite zeigt. Bernd Konrad ist 33 Jahre alt. Roman Haubenstock-Ramati hat ihm sein „Multiple" gewidmet und Jürgen Bräuninger hat für ihn das Saxofon-Konzert „Saxomanie" geschrieben. Zu Widmungen auf Notenpapier hat Konrad ein gespanntes Verhältnis: „Meist sind die gegen das Instrument und gegen die Ausführenden geschrieben. Die Komponisten versuchen, meine Improvisationen aufzuschreiben, um sie für sich nutzbar zu machen." Diese musikalischen Devotionalien zeigen aber auch, daß Bernd Konrad im Lager der Neuen Musik sehr geschätzt wird. Mit Mauricio Kagel war er gerade in Frankreich unterwegs, um an der Aufführung von „10 Märsche, um den Sieg zu verfehlen" mitzuwirken. Bernd Konrad freut sich, wenn Kagel an ihm das so schätzt, was er bei den meisten Jazzmusikern vermißt: Humor. Bernd Konrad ist also ein Jazzmusiker. Und als Vertreter der improvisierenden Fraktion in der Musik hat Konrad Ende November den mit 10 000,- DM dotierten SWF-Jazz-Preis erhalten. Der Nestor des deutschen Jazz-Journalismus, Joachim E. Berendt, hat ihn angeregt, der Südwestfunk und das Land Rheinland-Pfalz haben ihn gemeinsam gestiftet. In der Satzung heißt es: Mit dem Preis soll der deutsche Jazzmusiker oder die deutsche Jazzgruppe ausgezeichnet werden, der bzw. die nach Auffassung der Jury in dem zurückliegenden Jahr einen besonders qualifizierten Beitrag zur Jazzmusik geleistet hat. Es soll sich um einen Musiker oder eine Gruppe handeln, die unter dem Gesichtspunkt künstlerischer Entwicklungsmöglichkeit förderungswürdig erscheint. In Ausnahmefällen kann der Preis an renommierte Musiker gehen. In diesem Fall soll er der Realisation eines künstlerischen Projekts dienen.

Na, endlich, könnte man jetzt ausrufen. Jetzt beginnen sich auch die Jazzmusiker um ihr Vaterland verdient zu machen. Nach Laubenpiepern, Taubenzüchtern, Schriftstellern, Malern, Schaffnern und Schlagersängern hängt nun auch an der Wand eines Jazzmusikers eine halbstaatliche Urkunde. Jetzt ist man wer in unserem Land. Ist man das wirklich? Gewisse Auswirkungen des Preises erzeugen bei Bernd Konrad eher Brechreiz. Vergeblich ist er treppauf, treppab gerannt bei den Schallplattenfirmen mit einer Jazzproduktion, die er auf eigene finanzielle Faust hergestellt hat. Niemand wollte sie haben von dem Musiker, dem Berendt bescheinigt, daß er „so bekannt" sei. Auch der Schallplattenproduzent Joachim E. Berendt wollte sie nicht in sein Programm aufnehmen. Jetzt aber, nachdem ihn der SWF-Preis ziert wie die Güteplombe ein Steiff-Tier, kommen sie aus ihren Löchern. Bernd Konrad: „Nun zeigt sich, wie desolat die Szene ist. Es ist erschreckend, wie mit einem umgesprungen wird. Wie mit Vieh." Jetzt also wird die erste Platte von Bernd Konrad unter eigener Flagge erscheinen, nachdem er bei ungefähr 20 LPs mitgespielt hat. Er konnte einfach nie nein sagen, wenn die Kollegen ihn darum baten, ins Studio zu kommen. Inzwischen ist „Nein-Sagen" eine wichtige Maxime für Bernd Konrad: „Wer auf den Kommerz schielt, dessen Seele wird gefressen."

Der Sohn eines Schneiders aus Ostpreußen erhielt mit acht Jahren Violinunterricht, später unterwies ihn der Onkel von der Tilsiter Oper im Säxofon. Bernd Konrad ist ein Mensch, der „es wissen will". Er studierte zwanzig Semester an der Stuttgarter Hochschule für Musik: Karinette, Saxofon, Elektronik und Komposition. Dabei war er arm wie eine protestantische Kirchenmaus. Er jobbte als Schiffer auf dem Neckar, als Packer in einer Fabrik und als Möbelträger. Noch heute schmerzt ihm der Rücken. Seine Studienjahre gaben ihm reichlich Gelegenheit, das Abgetakelte und die Arroganz mancher Personen und Strömungen in der Neuen Musik kennenzulernen. „Sie haben vom Jazz keine Ahnung", klagt Konrad, „und ihre eigene Materie kennen sie auch nicht genügend. Es geht weder vorwärts noch rückwärts in der E-Musik." Diese Musik kann ihm keine Heimat sein, er findet sie eher im Jazz. Und manchmal erscheinen ihm die zehn Hochschuljahre wie ein alptraumhaftes Vakuum in seinem Leben. Jetzt erst geht es los. Und er will keine Kompromisse und strebt die Einheit von Lebensführung und Musik an. Die fast hundert Zigaretten pro Tag sind abgeschafft, die Ehre einer Professur in Stuttgart zurückgewiesen, alles wird dem hohen moralischen Anspruch des Jazz unterworfen: sich selbst zu verwirklichen und nicht das Wassertragen für andere Leute zu besorgen. Bernd Konrad arbeitet an diesem Ziel bis hin in seine Träume. Bis dorthin verfolgt ihn der Gedanke an eine Komposition, die meist von einer literarischen Vorlage ausgeht. In seinen „Drei Versuchen, einem Traum die Wahrheit zu verschweigen" ist es „Alice in Wonderland". Wie der Fötus bei einer Schwangeren bilden sich in Konrad fast paranoid alle gedanklichen Details einer Komposition heran. Dann kreißt er es heraus. Der eigentliche Vorgang des Komponierens spielt sich bei ihm schnell ab. „In mir arbeitet ES", schreibt der Dichter Peter Rühmkorf. Das ES in Konrad, der sich dann tatsächlich wie ein Medium vorkommt, schreibt die Partitur. Und jetzt wird hörbar, was Bernd Konrad auf seiner

zehnjährigen Erkundungsreise durch die Musik schätzengelernt und was ihn abgestoßen hat. Außereuropäische Einflüsse, der ruhende, endlose Ton der Tamboura, schimmern durch. Er zieht den Hut vor dem bissigen Witz von Kagel, verbeugt sich vor dem frühen Stockhausen, meidet die serielle Musik, die er für Blödsinn hält, und grüßt die Aleatorik mit Free-Jazz-Passagen, die seinen Sinn für Offenheit und Power bezeugen. Kritiker an seiner kompositorischen Arbeit mäkeln gelegentlich, daß er es sich zu leicht mache, indem er seine Werke zu sehr mit freier Improvisation „auffülle". Doch für Bernd Konrad ist Freiheit kein abstrakter Begriff. Immer versucht er, ihn neu zu definieren. In „Handzeichen", einer Arbeit mit Studenten, fungiert er lediglich als Koordinator.
Die Studenten machen die Musik. Bernd Konrad ruft sie nur nach einem Handzeichencode ab. Er hat erkannt, daß auch in der Musik folgende Erkenntnis die Welt regiert: je oller, desto vernagelter. Aus diesem Grund arbeitet er gern mit Kindern. Konrad: „Der Freie Jazz und die freie Improvisation spielen in der Musikerziehung eine große Rolle..In diesem Musikstil kann das Kind aktiv und relativ frei experimentieren, ohne daß dies mit mühsamen und langweiligen Übungen verbunden wäre. Ein häufiges Argument gegen den Vorschlag, diese Musik in die Musikerziehung miteinzubeziehen, ist, daß das Kind beim Hören und praktischen Nachvollziehen dieser Musik überfordert würde. Die Erfahrung hat jedoch gezeigt, daß gerade Kinder für den neuen Jazz sehr aufgeschlossen sind, da sie die tonale Musik noch nicht so stark verinnerlicht haben und sie nicht als einzig mögliches Musiksystem betrachten. Im Gegensatz zum Erwachsenen, der sich nur schwer von seinen Hörgewohnheiten lösen kann, haben Kinder Spaß an musikalischen Experimenten und an freier Improvisation, was ja auch ihrem Spiel- und Aktionstrieb entspricht." Um so mehr leidet Konrad an den klanglichen Idiotien, die man im Fernsehen etwa in entsprechenden Sendungen den Kindern vorsetzt. Die täglichen Minuten des „Das Sandmännchen kommt" sind nicht nur für ihn „schmutziger Sand in die Augen der Kinder". -

Bernd Konrad, in der Wilster-Marsch geboren, ist ein politischer Mensch. Er hat jahrelang in studentischen Organisationen gearbeitet, in der „Brockdorf-Kantate" von Peter-Paul Zahl mitgespielt. Diesen Aktionen fühlt er sich nun entwachsen. Doch als er im letzten Jahr mit Reaktionen in den Köpfen der Wilstermarsch-Menschen konfrontiert wurde, war ihm klar: „Keine halben Sachen mehr! Man muß sich zu irgendeiner Sache bekennen!"

Michael Naura

Gold im Rachen

RACHEL GOULD

„Ich fühle mich nicht eingeschränkt durch den Text...

Wenn im Elternhaus Field in Moorestown, New Jersey, Badetag war, dann freute sich die kleine Rachel im Gegensatz zu ihren Geschwistern immer besonders, aber nicht, weil Vater Field die Kinder der Reihe nach abschrubbte, sondern weil er dabei aus voller Kehle sang. Laut und falsch, aber das bemerkte Rachel Field erst später, als sie sich selbst mit der Musik beschäftigte. Im Kindergarten und später in der Schule sang sie immer besonders gerne und so war zunächst einmal ihr Berufswunsch, Musiklehrerin zu werden. Erst als Teenager entdeckte sie dann, daß es nicht nur Musiklehrerinnen sondern auch Sängerinnen gab. Zunächst machte sie nur mit den klassischen Bekanntschaft, danach mit Dionne Warwick und June Christy. Ganz bewußt Jazz zu hören, das fing sie erst an, als sie in Boston einen Sender entdeckte, der auf Jazz spezialisiert war. Zu jener Zeit war ihr Interesse an der klassischen Musik so gut wie erloschen. Sie hatte an der Universität Cello und Operngesang belegt und sich mit Begeisterung musikalisch betätigt, doch sie fand wenig Gefallen daran, stundenlang klassische Musik zu hören. Daraus schloß sie, daß auch anderen wahrscheinlich das Anhören klassischer Musik gar nicht so viel Freude bereitete, wie sie das erwartet hatte, und prompt gab sie das Musizieren auf. Auch zunächst das Singen.

„Eines Tages rief mich der Jazz", erinnert sich Rachel Gould, geborene Field, und zwar zu jener Zeit, als ihre Ehe in die Brüche ging und sie den Plan faßte, nach Europa zu gehen, um einen neuen Lebensabschnitt beginnen zu können. Sechs Jahre lebt die Amerikanerin nun in Europa und die erste Station ihrer Laufbahn als Jazzsängerin war bei ESOC, dem European Space Operation Center. Dort hatte sich aus englischen Musikern eine Band formiert, die meist für Musik bei Parties sorgte. Mit ihr sang Rachel die bekannten Melodien der amerikanischen Songwriter, die einen großen Teil der amerikanischen Unterhaltungsmusik ausmachen und nicht zuallererst als Jazz-Standards angesehen werden. Sie kommentiert dazu: „Ich nehme an, daß ich damals überhaupt noch nicht swingend singen konnte!"

Zugute kam ihr dabei ihre frühere Betätigung, das Auftreten in Coffehouses zumeist mit einem Gitarristen, mit dem sie eigene Lieder vortrug. Durch mehrere Ereignisse wurde dann aber ihre Kreativität so verletzt, daß sie jahrelang wie gesperrt war. Erst kürzlich hat sie sich dazu aufgerafft, wieder einen eigenen Song zu schreiben. Er heißt paradoxerweise „I'll never grow" und dabei geht es um das Erwachsenwerden, um das Zusichselbstfinden. In diesem ersten Stück, das sie nach zehnjähriger Unterbrechung schrieb, erkannte Rachel Gould einen freudigen Wendepunkt, da sie spürte, die innere Sperre damit überwunden zu haben. Ansätze zeigten sich schon einige Zeit zuvor, als sie für einige Leute Texte schrieb. „Und zwar mit den gängigen Klischees über die Liebe", gesteht sie lachend. Doch für sich selbst will sie solche Texte nicht, sie meint, diese Thematik sei schon tausendmal besser abgehandelt worden. Ihre Vorbilder unter den Textern sind Jon Hendricks und Mark Murphy und in diese Richtung würde sie sich gerne entwickeln. „Es gibt bestimmte Regeln für das Dichten der Lyrics" meint sie, „aber ob die Worte zur Musik passen, das resultiert aus dem Gefühl für Spannung und Entspannung, für Singbarkeit überhaupt."
Als weiteres Ziel ihrer musikalischen Betätigung sieht sie eine stärkere Entwick-

... sondern ich sehe darin etwas .

lung ihres Improvisationstalents. Sie ist in dieser Hinsicht beim Singen heute schon sehr viel weiter als früher, aber wenn sie etwa John Coltranes Thema „Giant steps" aufgreift und dazu die Lyrics von Mark Murphy singt, dann spürt sie beim Improvisieren über die Changes immer noch ihre Grenzen. Doch will sie nicht den Weg gehen, sich mehr instrumental zu entwickeln, sie entschied sich ganz bewußt für die sprachliche Gesangsgestaltung. „Ich fühle mich nicht eingeschränkt durch den Text, sondern ich sehe darin etwas, was ich als Sängerin im Gegensatz zu den Instrumenten zusätzlich machen kann. Das ist ein weiter Bereich für eine Sängerin: die Texte. Und das ist mir nach wie vor das Wichtigste, ich möchte mich nicht ganz auf das Scatsingen konzentrieren."

Rachel Gould hat auch die Erfahrung gemacht, daß das Publikum in der Regel mehr auf Gesang mit Text reagiert. Und sie sieht in der Kombination von Worten

mit Tönen ein weites, reizvolles Betätigungsfeld, das noch lange nicht ausgeschöpft ist.

Die in Darmstadt lebende Sängerin, die perfekt deutsch mit hessischem Akzent spricht, ist bislang immer noch ein Geheimtip - und in der unter diesem Begriff stehenden Fernsehsendung trat sie auch bereits auf. Bill Ramsey, der unermüdliche Talenteförderer, verschaffte ihr den Kpntakt und im „Geheimtip" präsentierte sie sich dann sehr eindrucksvoll in „What are you doing the rest of your life", „Hey John" und „Straight no chaser". Dieter Reith hatte dafür die Arrangements geschrieben. Ebenso machte Rachel Gould mit dem Südfunkorchester von Erwin Lehn Studioproduktionen und wirkte auch bei einem öffentlichen Auftritt mit, zudem wurde sie vom holländischen Rundfunk verpflichtet und für diese Produktion fertigte Rob Pronk hervorragende Arrangements. Zudem konnte sie mit Chet Baker im September 1979 in London für Bingow Records die Platte „All blues" aufnehmen,

.,. was ich als Sängerin . . .

die aber nicht unbedingt für sie eine repräsentative Visitenkarte ist. Das Album entstand unter keineswegs idealen Voraussetzungen, denn der Produzent Philippe Gaviglio hatte dazu aus allen Himmelsrichtungen Musiker zusammengetrommelt, die dann nicht genügend Zeit hatten, die Musik tatsächlich zu erarbeiten. Rachel Gould erinnert sich: „Chet hat wunderschön gespielt und ich saß da und staunte, wie ‚lovely' die Musik klang. Ein persönlicher Kontakt entwickelte sich so gut wie gar nicht, ich glaube, es war für ihn einfach nur ein Job, er wurde genauso irgendwas bedauere bei diesen Aufnahmen, dann die Tatsache, daß wir eigentlich so wenig zusammen gemacht haben. Wenn ich fertig war mit dem Singen, dann fing er an zu spielen. Leider ging auch die beste Aufnahme dieser Sitzung kaputt, eine 9½ Minuten lange Version von ‚What are you doing the rest of your life'. Bei diesem Stück hatte sich die ersehnte Verständigung eingestellt, seine magische Ausstrahlung begann zu wirken. Stattdessen kamen dann zwei Instrumentalnummern auf die Platte, die ursprünglich nicht vorgesehen waren."

Lange Zeit suchte Rachel Gould nach idealen Partnern, jetzt meint sie sie in dem Pianisten Dennis Luxion, einem Amerikaner, der in Liege wohnt, dem Bassisten Rudi Schröder, einem Deutschen, der seinen Wohnsitz nach Brüssel verlegt hat, und in Clarence Becton, einem Amerikaner in Amsterdam, gefunden zu haben. Die vier verstehen sich praktisch intuitiv und all die Worte, die Rachel früher brauchte, um ihren Partnern dies oder jenes begreiflich zu machen, erübrigen sich. Natürlich steht die Sängerin dabei im Vordergrund, doch haben ihre Partner viel Raum, um sich solistisch darzustellen; aber auch in der Begleitung können sie sich nach Ansicht von Rachel voll entfalten, sich selbst sein. Die drei bringen eigene Ideen und Anregungen ins Spiel ein, so daß die Musik allen Freude macht und entsprechend frisch, lebendig und überzeugend wirkt. Ende Januar gehen die vier auf eine längere Tournee, die sie durch Deutschland, die Schweiz und Frankreich führt und davon erhofft sich Rachel Gould ein weiteres Bekanntwerden beim Jazzpublikum.

. . . im Gegensatz zu den Instrumenten zusätzlich machen kann."

Demnächst wird Rachel Gould eine Platte unter ihrem Namen für Trion aufnehmen, auf der sie sich aber nicht mit ihrer regulären Formation sondern - so der Wunsch des Produzenten - in verschiedenen Duo- und Triokombinationen präsentieren soll. In der Hauptsache möchte die Sängerin dafür eigene Stücke schreiben, höchstens mit ein oder zwei Standards die Produktion abrunden. So wird sie etwa ein Stück nur mit Baß, ein weiteres nur mit der Tenorsaxophonstimme von Wilson de Oliveira aufnehmen. Sie hat sich auch schon Gedanken gemacht über ein Gesangsstück mit Playback und Percussion. Doch hofft sie, daß auch in nicht allzu femer Zukunft jemand Interesse daran bekundet, sie einmal so auf Platte vorzustellen, wie man sie jetzt live hören kann - eben mit ihrem Trio.

Sie will sich aber nicht unbedingt auf die Trioformation beschränken, im Gegenteil, sie hat sehr viel Freude daran, mit einem Bläser zusammenzuarbeiten, denn daraus entstehen erfahrungsgemäß sehr viele Inspirationen. Sie bekennt: „Wenn ich neben einem Bläser auf der Bühne stehe, dann weiß ich, daß er technisch sehr viel mehr Möglichkeiten mit dem Instrument hat als ich mit der Stimme. Für eine Stimme ist es viel komplizierter, verschiedene Skalen oder etwa modal zu singen. Wenn ich also mit einem Bläser arbeite, dann kommt es mir so vor, als ob er sich dadurch auf ein mehr emotionelles Level begibt, sich in meine Richtung bewegt, also naiver, einfacher spielt. Ich dagegen werde im Idealfall von ihm hinaufgezogen, allerdings ohne dabei an Emotion zu verlieren. Diese Anregung ergibt sich freilich auch bei den Mitgliedern meines Trios, nur ist sie nicht so vordergründig spürbar wie bei einem Bläser."

Normalerweise erleben Sängerinnen, die nicht ganz oben in der Gunst des Publikums stehen und deshalb als Arbeitgeberinnen nicht interessant sind, immer wieder Enttäuschungen mit jenen Musikern, die es ablehnen, mit ihnen zu arbeiten, und die sie überhaupt den Instrumentalisten gegenüber als minderwertig abtun. Rachel Gould hat nie diese bittere Erfahrung gemacht, nur am Anfang ihrer Laufbahn stellte sie fest, daß Musiker ihr gegenüber verlauten ließen, sie wollten mit Sängerinnen nichts zu tun haben. Aber das erklärte sie sich so, daß sie damals deren Anforderungen nicht genügte. Mit zunehmender Entwicklung ihrer künstlerischen Ausdrucksfähigkeiten verstummten diese ablehnenden Stimmen, sie traf immer mehr Musiker, die, wie sie sagt „total darauf stehen, was ich mache". Bleibt zu hoffen, daß das auch immer mehr bei den Musikhörern der Fall sein wird.

Gudrun Endress

Fotos: Michael Völker

Jazz aktuell

Goethe und der Alibi-Mann am Baß

Jazzfest Berlin

Noch in der Septemberausgabe des Jazz Podium stieß man auf diese wohl einmalige Skurrilität: Zwei Veranstalter kündigten für die gleiche Zeit in der gleichen Halle ein Berliner Jazzfestival mit verschiedenen Programmen an. Die Absonderlichkeit war so zustande gekommen: Der seit der Gründung des Festivals 1964 mit der Organisation befaßte Ralf Schulte-Bahrenberg und der seit 1973 mit der künstlerischen Leitung betraute George Gruntz hatten sich im Jahr zuvor so zerstritten, daß beide sagten: „Ohne den oder ohne mich." Nun hatte sich Schulte-Bahrenberg zwar den Titel „Berliner Jazztage" bereits juristisch gesichert, aber der letzte Gerichtstermin, in dem es darum ging, ob Schulte-Bahrenberg ein Anrecht auf die Buchung der Philharmonie habe und eine Konkurrenzveranstaltung verhindern lassen könne - dieser Termin stand noch aus, und so waren denn beide guter Hoffnung und druckten ihr Konzept vorsichtshalber schon einmal werbend ab. Schulte-Bahrenberg konnte dann seine Ansprüche gegen den Senat nicht durchsetzen (versucht es aber weiter), und der von der Berliner Festspiele GmbH sowieso favorisierte Gruntz hatte freie Hand. Daß die Veranstaltung umbenannt werden mußte, war dann eines der kleineren Probleme: Die Berliner Jazztage heißen jetzt Jazzfest Berlin.

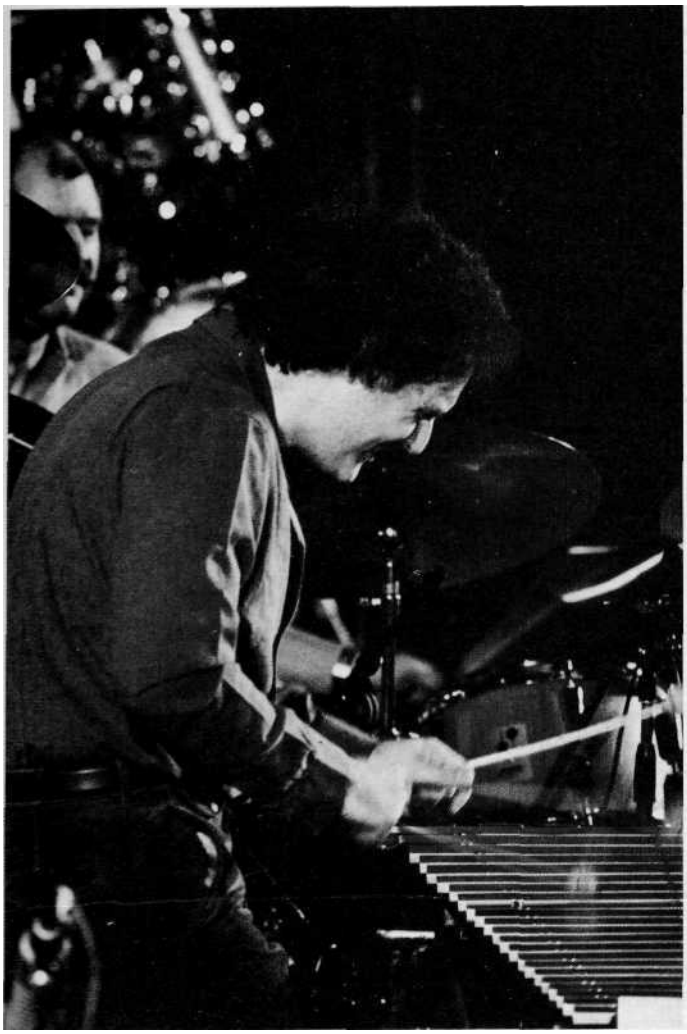
Gruntz ist nun also fast alleiniger Herrscher über eine knappe Million an Subventionen, und kein anderes Urteil ist möglich, als daß er die Münze in diesem Jahr prachtvoll zum Klingen gebracht hat (was nicht ausschließt, daß auch mit weniger auszukommen wäre). Diese bedeutsamste Machtstellung in der Jazzorganisation in Europa wäre gefährlich, wenn Gruntz ein schreibtischtätlicher Ideen-Potentat wäre. Das ist er nicht, sondern eher ein Ideen-Verwerter und -Koordinator. Die Stärke des umgänglichen Schweizer Weltmannes ist es, daß er fast schwächlich auf Kritik und Anregungen reagiert. Er hat die richtigen Insider-Gesprächspartner, und was er aus deren Empfehlungen macht, war zumindest in diesem Jahr ausgezeichnet.

Was den gelegentlich geäußerten Vorwurf mangelnder Aktualität angeht, so hatte es Gruntz diesmal leicht. Der Jazz hat einen neuen Trend, einen zwar, der sich seit vier, fünf Jahren ankündigt, der aber doch erst im letzten Jahr so richtig manifest wurde. Es ist die Verbindung von Punk-Rhythmen und einigermaßen freier Jazzimprovisation, und was gibt es schöneres für einen Veranstalter (und die Industrie), als einen solchen Trend in Szene zu setzen. In Berlin war auf diesem Gebiet viel Interessantes aufgeboten - nicht nur der zur Zeit auf allen Festivals herumgereichte Superstar der Gattung, James „Blood" Ulmer, der noch beim Urvater Omette Coleman gelernt hat. Auch wenn er in Calvin Weston einen Vulkan von einem Schlagzeuger besitzt, der mit allem, was es an Rock- und funky-Rhythmen gibt, in virtuosen Zersetzungs- und Neuentstehungsprozessen umzugehen versteht, blieb der Auftritt insgesamt mäßig. Ulmers Improvisationsvermögen ist begrenzt; die Lautstärke und der häßliche Zerrklang seiner Gitarre sind zu einheitlich; der an Jimi Hendrix erinnernde Sprechgesang ist kein Trost.

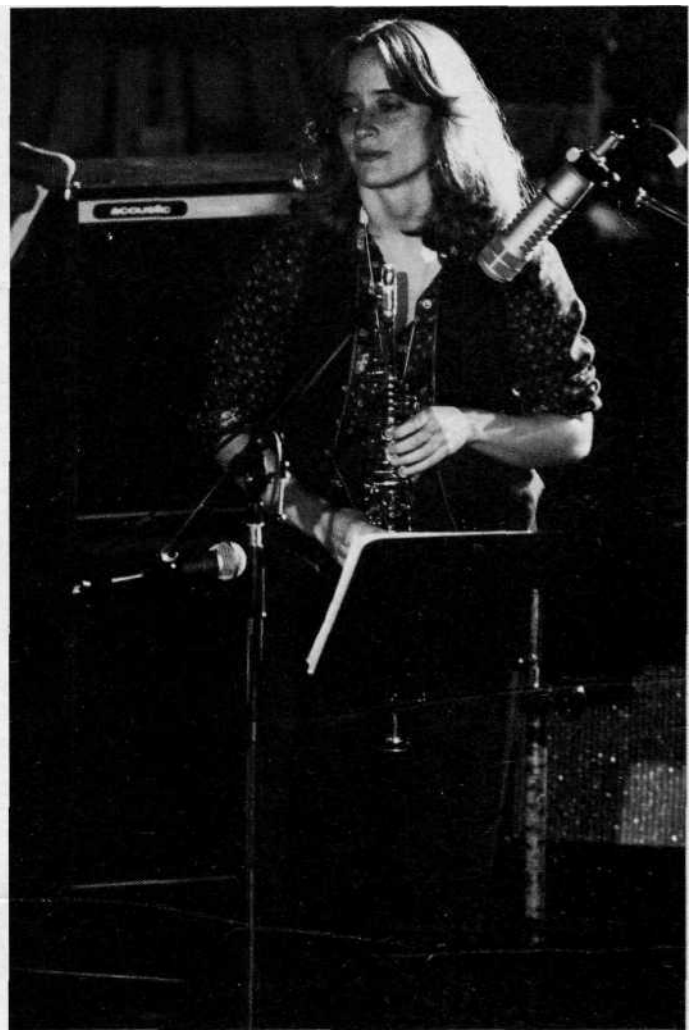
Zum Flop des Festivals wurde die andere ganz schwarze Free-Punk-Funk-New Wave-Gruppe (um einmal ein paar der frei kombinierbaren Bezeichnungen für den neuen Trend aufzuführen), das Quartett Defunkt. Eintöniges Rhythmusgestampfe, unfähige Improvisatoren, schlechte Technik, unterstes Floor Show-Niveau bei Rückgriffen auf Evergreen-Swing. Das Verdienst der Punk-Bewegung ist es, eine

Gefiel mit einem autobiografischen Bluestext: Sheila Jordan **Foto: Hans Kumpf**

Große Bandbreite des Spiels: Aki Takase **Foto: Roland Fischer**



Präsentierte **sich gleich mit zwei Frauen in der Gruppe: David** Friedman



Behauptet sich im dichten Feld der von John Coltrane beeinflußten **Saxophonisten gut: Jane Ira Bloom Fotos: Bernhard Schmidt**

Ausdrucks- und Ausstrahlungsqualität geschaffen zu haben, die es musikalischen Darstellern ermöglicht, auch unterhalb der Ebene der genialen Supertechniker („Nicht jeder ist ein Charlie Parker") die Bühnen der Welt zu besteigen. Von diesen Qualitäten war bei Defunkt nichts zu entdecken, und es bietet sich an, den wortspielerischen Namen (defunct heißt verstorben) gegen die Gruppe zu verwenden: In dieser Ausprägung ist der Punk-Jazz in der Tat defunct.

Steil aufwärts gings dann mit zwei Raritäten der neuen Welle, vor allem bei den Lounge Lizards. Das New Yorker Quintett benutzt seinen Dandy Look der fünfziger Jahre und die faxigen Ansagen offensichtlich hauptsächlich zur Verschleierung der Tatsache, daß hier eine hochkomplizierte Musik gemacht wird - denn die verkauft sich ja bekanntlich schlecht. Abstrakte Themen, freie melodische Abwandlungen, die Ornette Colemans „harmolodic" Prinzip viel näher stehen als James „Blood" Ulmers Musik und als man von diesen weißen Intellektuellen annehmen sollte, rasante Brüche zwischen Rock und Swing, Passagen im Preßlufthammerstaccato und eine freakige Nostalgie beim Zitieren alter Schlager und des Tonfalls von Earl Bostic - das alles machte die Lounge Lizards zu einer phantastischen Belustigung. Die ebenfalls aus Amerika stammende Gruppe Material faszinierte durch die Art, wie sie stampfenden Punk-Rhythmus unvermittelt in zerklüftete Geräuschspiele auflöst. Sonny Sharrock als Gast ließ auf seiner Gitarre die gleichen Splitterbomben explodieren wie vor dreizehn Jahren, als er in Berlin seinen wohl bisher größten Erfolg hatte. Der vielgepriesene neue Geiger Billy Bang blieb in diesem Kontext blaß.

Ein viel stärkerer „Trend" als die Punk-Jazz-Bewegung kam beim Berliner Jazzfest allenthalben zum Vorschein und brauchte nicht besonders zum Programm gemacht zu werden - und das ist die Verfügbarkeit über eine große Zahl ehemals nur getrennt vorkommender Materialien innerhalb eines Gruppenkonzepts. Über das schon ausführlich beschriebene und auch in Berlin stürmisch gefeierte Vienna Art Orchestra brauchen wir diesmal nicht zu reden, dafür über das Contact Trio aus Essen. In seinem glorreichen Auftritt verband es die dreiklangselige Liedmelodik früher Beatles-Songs, gebrochenes Rock-Feeling, Free Jazz der feinen, klangspielerischen Sorte, Minimal Art-Elemente und aus Zwölftonerfahrung sich herleitende Kompositionen. Der Erfolg hat ein bißchen mit Goethe zu tun. Das zu dessen Ehren gegründete Kulturinstitut hat das Contact Trio nämlich kürzlich auf eine dreimonatige Tournee durch Südamerika geschickt, und die Unmenge der anfallenden Konzerte hat die Gruppe enorm sicher gemacht und zusammengeschweißt. Insbesondere bei dem einundzwanzigjährigen Schlagzeuger Peter Eisold hat es geklickt. Er war die Entdekkung des Festivals; einen so in die Arrangements sich integrierenden und gleichzeitig vital treibenden Techniker hat es in Deutschland noch nicht gegeben.

Nach dem Punk Jazz bildeten „Frauen im Jazz" ein gewichtiges Programmthema. In der für Gruntz typischen lockeren Art wurde nicht ein neues Frauen-Reservat geschaffen, sondern „Normalität" der mit Männern Jazz spielenden Weiblichkeit vorgezeigt, etwa bei Jane Ira Bloom, die sich im dichten Feld der von John Coltrane beeinflußten Saxophonisten gut behauptet, und bei der mal flüssig cool, mal lieblich akkordisch improvisierenden Gitarristin Emily Remler. Beide Damen spielten, ohne als exotisch-erotisches Schauobjekt zu wirken, bei David Fried-

John Coltrane gewidmet

New Jazz Meeting 81

Ein viertaktiger Saxophonchorus in den tiefen Lagen, ein viertaktiger Chorus in den hohen Lagen - die Rhythmusgruppe mit zwei Bässen und zwei Schlagzeugern fällt ein. Dann entwickeln sich über der einfachen Grundmelodie die freien Improvisationen der Saxophonisten, die schließlich mit dem Tenorhom auf die Melodie zurückgeführt werden. Es war der Melodiker John Coltrane, der mit diesem „My favorite things" 1960 einen ausgesprochenen Jazz-Hit landete. Und dieses Stück, wie es nun beim Jazz Meeting 1981 in den Südwestfunk-Studios in Baden-Baden sowie beim Anschlußkonzert im Elzer Hof in Mainz präsentiert wurde, ist fast autobiographisch. Ein nodh melodiöser, aber schon an die Grenzen der Tonalität gehender, sich rhythmisch fast überschlagender Beginn, das Auskosten der Ausdrucksmöglichkeiten und die vor Spannung fast berstende Intensität des Spiels auf den Sopransaxophonen, die zögernde Befreiung von melodischen und harmonischen Rahmen, ein rhythmisch ungebundenes Spiel fast ohne „puls" und die gleichzeitige Rückbesinnung auf dem Tenorsaxophon: das ist John Coltrane, der sich in langen inneren Kämpfen befreite und doch immer der Tonalität nachtrauerte.

Dem unvergleichlichen Musiker, der 1967 an Leberkrebs starb, war das New Jazz Meeting 1981 gewidmet. Der Saxophonist, der trotz seiner „sheets of sounds" genannten Spielweise (in der sich die Noten fast unbegreiflich schnell und mit vielen Ober- wie Untertönen jagen) kein überragender Techniker war und der auch nicht als Komponist zur ersten Garde zählte, hat als Musikerpersönlichkeit fast alle Saxophonisten mit und nach ihm beeinflußt.

Rashied Ali, der in der „freien" Epoche als Schlagzeuger mit John Coltrane spielte, sprach beim Meeting davon: „Kein Saxophonist ist wie Coltrane, er kann höchstens so ähnlich wie Trane spielen." Folgerichtig hat Ali auch Tranes letzte Themen in der Entwicklung fortgeführt ohne ihn zu imitieren: Im Mainzer Abschlußkonzert erklang „Expressions" im aberwitzigen Tempo beim ausgedehnten Schlagzeugsolo, mit freien Passagen und Rückbesinnungen.

Ein anderes hat Coltranes Musik ausgezeichnet: die hymnische Eindringlichkeit, eine tiefe Religiosität und Seele. Dies ist wohl der Grund, warum in Polen das Erbe John Coltranes so lebendig geblieben ist. Und dies ist auch die Erklärung dafür, warum beim New Jazz Meeting unter dem Leitthema „We'll remember Trane", fünf polnische Musiker im Ensemble sitzen: der Trompeter Tomasz Stanko, die Saxophonisten Leszek Zadlo und Tomasz Szukalski (neben dem Engländer Alan Skidmore und dem Schweizer Roman Schwaller), der Schlagzeuger Janusz Stefanski und der Pianist Slawomir Kulpowicz. „Die Verschiebung von abstrakter musikalischer Zeit und objektiver Zeit ist für mich die Quelle des Swing im gegenwärtigen Verständnis dieses Begriffs", sagt Kulpowicz. „Swing ist in all unseren Stücken, nur ist er oftmals zu schnell und pulsierend, daß er für viele nicht mehr offensichtlich zutage tritt", ergänzt Albert Mangelsdorff. „Die Musik ist frei und doch wieder nicht frei", stellt Tomasz Stanko fest - womit wieder die Brücke zu John Coltrane geschlagen wäre.

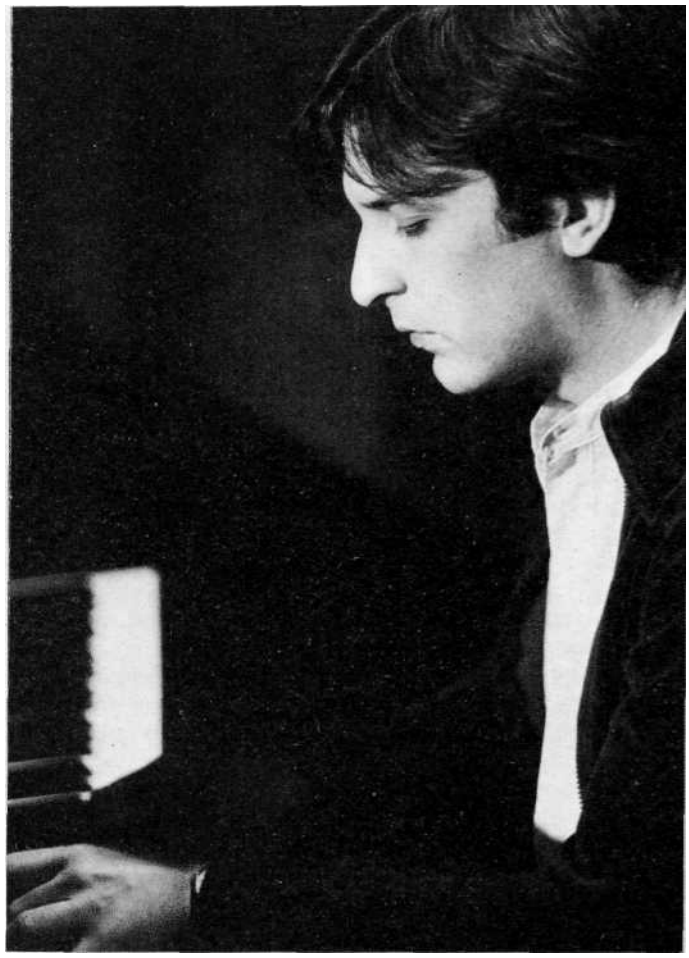
Neben den teils melodiösen, teils freien Big Band-Stücken, wie die Zadlo-Komposition „Polonez", des Bassisten Rick Ro-

Hat Coltranes letzte Themen in der Entwicklung fortgeführt: Rashied Ali

Albert Mangelsdorff: „Swing ist in all unseren Stücken ..."
Fotos: Klaus Mümpfer

Jazz aktuell

Soulig und ironisch: **Roman Schwaller**



Quelle des neu definierten Swing: Slawomir Kulpowicz
Fotos: Klaus Mümpfer

zies „Zala" (nach einem ihm im Traum erschienenen Schlangengott benannt) oder dem für die beiden Schlagzeuger Janusz Stefanski und Rashied Ali geschriebenen „Gimme some skin" von Albert Mangelsdorff, standen beim New Jazz Meeting 1981 einige kleine und ruhige Themen: das Mangelsdorff-Stanko Duo „Sponti", ein, wie der Name verheißt, spontanes Komponieren während des Spiels, bei der der Trompeter im Ruf-Antwort-Schema das mehrstimmige Posaunenspiel auf sein Instrument übertrug. In ,,J. C. was here" übertrug und interpretierte Albert Mangelsdorff sein mehrstimmiges Posaunenspiel im kompletten Saxophonsatz und in schwebenden Klangflächen. Schließlich fänden sich noch die beiden Bassisten Rick Rozie und Mario Castronari in einem kraftvollen Duo, das dem Coltrane-Bassisten Jimmy Garrison gewidmet ist: „J. C. - So soon the cherry blossoms fall". Es war ein typisches Rick Rozie-Spiel: einerseits recht sperrig und revolutionär frei, andererseits wieder friedvoll und verträumt melodisch.

In mehreren Stücken ist Tomasz Stanko vor dem Saxophonsatz solistisch hervorgetreten: seine Trompete klingt wie immer strahlend und verhalten zugleich, beißend im Stakkato der High-notes und vor allem nach dem, was sie ist - nach Blech.

Von Coltrane geprägt, aber doch zu einem, dem amerikanischen nicht vergleichbaren Stil, haben die europäischen Saxophonisten dieses Meetings gefunden. Das gilt für die Polen Tomasz Szukalski (expressiv) und Leszek Zadlo (eindringlich ausdrucksstark) ebenso wie für den Engländer Alan Skidmore (weicher und melodiöser), den Deutschen Gerd Dudek (mehrstimmig mit Kiekser) und den Schweizer Roman Schwaller (soulig und ironisch) - in den Soli der spontanen Kollektivkomposition „Last train to Baden-Baden", die in Mainz allerdings nicht zu hören war.

Überhaupt gab es bei dem Drei-Tage-Meeting in den SWF-Studios viele, oft widersprüchliche Zusammentreffen: Roman Schwallers „Try this one" mit afro-rhythmischer Basis, das melodische „Mr. Xeros" von Slawomir Kulpowicz, die fast sentimentale Ballade „After the rain" mit dem Schlagzeuger Rashied Ali als Sänger und die heiter beschwingte, in der polnischen Volksmusik verwurzelte „Polonez" von Zadlo.

Ein Paradebeispiel für die Verschmelzung von zeitgenössischer E-Musik und freiem Jazz war beim Abschlußkonzert in Mainz Bernd Konrads „Price Piece": ein Stück des diesjährigen Förderpreisträgers mit dem Ensemble des New Jazz Meetings. Die perlende Intro auf dem Piano, die Baß-Einwürfe und die schwebenden Tutti, die auf- und abschwellende Intensität des Bläsersatzes, der plötzliche eruptive Einsatz der Big Band und das frei-tonale Solo Konrads belegten, daß dieser Musiker zu Recht den mit 10 000 Mark dotierten Jazzpreis des Südwestfunks und des Landes Rheinland-Pfalz entgegennahm. Bernd Konrad wird das Geld für die Realisation seines Projekts „Marilyn - Musik zu keinem Film" verwenden. Hörfunkdirektor Dr. Hubert Locher dankte bei der Scheckübergabe dem rheinland-pfälzischen Kultusminister Gölter für die Bereitschaft, diesen jährlichen Förderpreis mitzutragen.

Klaus Mümpfer

Gerupftes

4. Kölner Jazz Haus Festival

Auch in Köln wütet der Rotstift. Während die Stadt Köln das letzte Jazz Haus Festival noch mit DM 23 000 unterstützt hatte, wurde in diesem Jahr der Zuschuß um gut 33% gekürzt: Aus dem städtischen Geldhahn tröpfelten diesmal nur noch DM15 000 für den Jazz. (Nebenbei: ein Opernabend kostet ungefähr DM 100 000!). Fast wäre so das Aushängeschild der Kölner Jazzszene, nämlich das Jazz Haus Festival, städtischer Sparwut zum Opfer gefallen. Daß dies noch einmal vermieden werden konnte, ist allein der entschlossenen Eigeninitiative der Kölner Musiker zu verdanken. Wie es weitergeht, bleibt allerdings abzuwarten.

Doch nun zur Musik. Trotz dieser widrigen Umstände konnten die Kölner Musiker wieder ein abwechlungsreiches Programm vorstellen, in dem sie in erster Linie einen guten Überblick über die vielgestaltige Kölner Jazzszene gaben. Daneben stellten sie noch unbekannte, originelle Musiker aus dem benachbarten Ausland vor und würzten diese Programmauswahl mit ein paar „großen", zugkräftigen Namen.

Auffallend war, wie viele Musiker sich wieder auf ihre regionale musikalische Identität besinnen und heimische Folkloreelemente verarbeiten. Am deutlichsten wurde dies bei dem argentinischen Bandoneonspieler Juan Jose Mosalini, der mit seiner Gruppe ,,L'Ensemble Canyengue" argentinische Folklore, zumeist Tangos, vorstellte. Der Tango hat viel mit dem Jazz gemeinsam: Auch er ist ein Akkulturationsprodukt, in dem sich viele musikalische Einflüsse verbinden, und wie der Jazz hat der Tango in den sechziger Jahren eine rasante musikalische Entwicklung durchgemacht: Die ursprünglich starre Trennung zwischen Melodie und Rhythmus wurde abgebaut und der bis dahin führende Gesang trat in seiner Bedeutung zurück. Diese Emanzipation der Rhythmusinstrumente dokumentierte bei diesem Auftritt der Schlagzeuger Guy Cascales. Er nutzte den so geschaffenen Freiraum konsequent und war Juan Jose Mosalini ein kongenialer Partner. Das Quartett des Argentiniers war mit seiner traurig sehnsüchtigen Musik die Überraschung des gesamten Festivals.

Aber auch bei freieren Jazzern war die Besinnung auf heimische Folklore deutlich hörbar. In der Musik der schwedischen Frauenformation Salamander stehen Folklorephrasen gleichberechtigt neben Bebopanklängen und Coltranesquen Freepassagen. Besonders herausragend spielten in diesem Quintett die Tenoristin Cecilia Wennerström, die in ihrem Spiel an Joe Henderson erinnert, und die technisch versierte Pianistin Susanna Lindeborg.

Noch intensiver vermischt allerdings der italienische Klarinettist und Saxophonist Gianluigi Trovesi Folk und Free Jazz. Eine heitere, volksliedhafte Melodienseligkeit wird bei ihm immer wieder in ausgedehnten Freepassagen verändert, aufgebrochen und auch parodiert. Dabei hat er stilistisch auf jedem seiner Instrumente einen anderen individuellen Stil entwikkelt. Gianluigi Trovesi ist ein interessanter Musiker, der trotz seiner Teilnahme am Baden-Badener New Jazz Meeting 1979 diesseits der Alpen noch viel zu wenig bekannt ist.

Jn Köln gab's in diesem Jahr viel Rock und Jazzrock zu hören. Und hier waren auch die zwei Flops des Festivals: Der Auftritt des belgischen New Wave-Kabaretts „Aqsak Maboul" war zwar recht lustig anzusehen, über. musikalische Substanz

Rückbesinnung auf Folklore: Juan Jose Mosalini **Foto: Hyou Vielz**

Jazz aktuell

verfügte das Sextett allerdings bei diesem Auftritt nur in homöopathischer Dosierung, und der Rockjazz der Philippe Caillat Group aus Paris war einfach langweilig. Besser kamen dann schon die beiden Kölner Fusiongruppen Maybe Baby und Oleo beim Publikum an. Besonders jazzig spielte bei Maybe Baby der Saxophonist Carl Herrlich, dem aber bei seinen expressiven Soli die Reaktion der Rhythmusgruppe merklich fehlte. Die Musiker von Oleo gefielen besonders durch ihren lässigen Latin-Touch und durch ihre große Professionalität und Routine. Die weitaus beste Rockformation des Festivals war allerdings I. O. U., das Trio des englischen Gitarristen Allan Holdsworth. Bekannt geworden durch sein Spiel in so renommierten Gruppen wie Soft Machine und Tony Williams Lifetime versteht sich Holdsworth heute als ein Rockgitarrist, „der diese Sache weiterentwickeln will". Und diese Sache hat er wirklich zu der spannendsten, komplexesten und originellsten Rockmusik weiterentwickelt, die ich in der letzten Zeit gehört habe. Er richtet sich nicht nach modischen Trends, verarbeitet keine musikalischen Klischees, sondern spielt mit einem individuellen Gitarrensound, der durch einen klirrenden Klang und durch quere, „schiefe" Läufe gekennzeichnet ist. Zudem hat er in Gary Husband einen jungen, energiegeladenen Schlagzeuger gefunden, der so variabel wie Tony Williams trommelt und mit traumwandlerischer Sicherheit auf die Ideen von Allan Holdsworth eingeht. Um die beiden herum pumpt Paul Carmichael einen soliden E-Baß und hält so die Musik am Boden.

Die Kölner Jazz Haus Big Band wurde in diesem Jahr von dem renommierten Komponisten und Arrangeur Mike Gibbs aus Boston geleitet, der zuvor fünf Tage lang mit den Kölner Musikern zusammengearbeitet hatte. Die Ergebnisse dieser Zusammenarbeit waren stilistisch äußerst vielseitig: Neben donnernden „Filmmusiken" und kleinen impressionistischen Tonbildern, z. B. „Sweet rain", waren auch experimentelle, freie Big Band-Klänge zu hören. Bester Solist war der Saxophonist Wollie Kaiser, der auch in dem hervorragenden Hard Bop Trio Wittek, Kaiser, Manderscheid überzeugen konnte. Bekannte Kölner Musiker bilden auch die Gruppe No Nett, die einen überschwenglichen Publikumserfolg einheimsen konnte. Auch in der Musik dieser neun Musiker verbinden sich verschiedene musikalische Einflüsse: So sind Bezüge zur Kollagentechnik von Matthias Rüegg (so schnell geht das), zu Carla Bley und auch zu Frank Zappa deutlich hörbar. Diese verschiedenen Einflüsse setzen die Musiker zu einem witzigen, auch gesellschaftskritischen Spektakel zusammen. Musikalisch halten die Kölner geschickt die Balance zwischen Jazz und Rock.

Auch sie waren beim Jazz Haus Festival: Kölner Saxophonmafia **Foto: Hyou Vielz**

Nicht überzeugen konnte dagegen das Frank Wunsch Quartett, das seinen Hard Bop allzu routiniert runterspielte. Viel lebendiger musizierte dagegen das Quartett des in Stuttgart lebenden Herbert Joos, der zur Zeit wohl der rührigste und vielseitigste deutsche Trompeter ist. Auch er verbindet in seinem Spiel ein breites Spektrum von verschiedenen Musikkulturen. So verarbeitet er neben Bop, Cool- und Free Jazz auch ostasiatische Rhythmen und Alpenfolklore. Am besten gefällt er mir allerdings als einfühlsamer Balladeninterpret. Sein homogenes Quartett wird vervollständigt durch den Pianisten Paul Schwarz, durch Jürgen Wuchner am Baß und den Schlagzeuger Joe Koinzer.

Amerika und Europa verbindet der Multiinstrumentalist Gunter Hampel. Mit der Galaxie Dream Band präsentierte er wieder seine frei schwebende, dichte Musik, die gleichermaßen von Hampels Kompositionen wie von der kollektiven Interaktion und Improvisation aller Musiker geprägt ist. Neben Hampel wie immer hervorragend: Jeanne Lee, Gesang, und Perry Robinson, Klarinette.

Mehr von der afro-amerikanischen Musiktradition geprägt ist das Doug Hammond Trio, dessen Musik ständig zwischen Tonalität und Atonalität pendelt. Der Leader Doug Hammond demonstrierte in seinem zurückhaltenden Solo, daß ein Schlagzeuger nicht unbedingt wie ein Derwisch über seine Becken und Trommeln rasen muß, um die Zuhörer zu fesseln. Das Trio (neben Hammond Steve Coleman, Altsaxophon, und Muneer Abdul Fataah, Cello) spielt einen wundervoll ausbalancierten, kammermusikalischen Jazz.

Mit Kammermusik überhaupt nichts zu tun hatte allerdings der letzte Programmpunkt dieses Festivals: Shannon Jackson & The Decoding Society. Der Schlagzeuger Ronald Shannon Jackson übernimmt in seiner Musik Phrasen von fast allen populären Musiken, schielt dabei aber scheinbar überhaupt nicht auf die so potentiell größere Käuferschicht, sondern macht (noch) eine absolut kompromißlose, vielschichtige Musik, die den Zuhörer entweder fesselt, ihm beim Zuhören den Schweiß auf die Stirn treibt und ihn zum Tanzen animiert, oder die ihn zwingt, wegzugehen. Dazwischen gibt es nichts. Gewiß, diese Musik hat viel mit Funk zu tun, aber für eingängigen Funk ist sie auch wieder viel zu komplex. Jackson bricht die Funkrhythmen, für die in dieser Gruppe hauptsächlich die beiden Bassisten zuständig sind, immer wieder auf und setzt sie dann wieder neu, vielfältig polyrhythmisch gegeneinander. Darüber hinaus hat er noch drei versierte Bläser dabei, die ein wahres Feuerwerk von expressiven Soli abbrennen lassen, besonders hervorragend: der Saxophonist Lee Rozie. Bei uns ist Ronald Shannon Jackson ja schon lange kein Geheimtip mehr. Ob die brodelnde Musik der Decoding Society allerdings die achtziger Jahre bestimmen wird, bleibt abzuwarten. Dies war jedenfalls der absolute Höhepunkt des 4. Kölner Jazz Haus Festivals. Hoffentlich können Musiker und Zuhörer im nächsten Jahr das 5. miteinander feiern.

Michael Klein

Aktueller Jazz für unterschiedliche Ansprüche

Int. Jazzfestival Zürich

Seit vor drei Jahren ein neues sechsköpfiges Team die Organisation des traditionsreichen Zürcher Jazzfestivals übernommen hat, ist ein steigender Publikumszustrom zu verzeichnen. Die drei Tage im Volkshaus waren alle praktisch ausverkauft. Damit ist das Jazzfestival aber auch zu einem sozialen Ereignis geworden, an dem teilzunehmen für eine jugendliche Schickeria zum guten Ton gehört. Die Zürcher Festivalambiance liegt aber immer noch weit weg von Nerz, feierlichem Schwarz und Sekt. Dazu trägt der düstere, leicht schäbige Charakter des schlecht belüfteten Volkshauses auch ein bißchen bei. Das teilweise ziemlich enge Volkshaus ist nicht ideal, aber bleibt die optimale Lösung, wenn am bisherigen Festivalkonzept festgehalten wird. Dieses sieht vor, daß das Hauptprogramm ergänzt und kontrastiert wird von Konzerten in zwei kleineren Sälen.

Das Zürcher Jazzfestival hat einen anderen Charakter als die übrigen Schweizer Großveranstaltungen. Im Organisationsteam sitzen neben den eigentlichen Spezialisten auch „nur" musikbegeisterte Lai- n, die im Sinne des breiteren Publikums „mäßigend" einwirken. Das Festival wird so weder vom anspruchsvollen Insider-Geschmack noch von bloßen Markt- oder Tourismus-Interessen dominiert und ist doch als Anlaß so bekannt, daß nicht mehr mit populären Stars gelockt werden muß. Unter all diesen Aspekten versuchte man in Zürich Einblick zu geben in die aktuelle Jazzmusik unter ausdrücklicher Mitbe- ücksichtigung der Schweizer Jazzszene und als Ergänzung zu dem, was in den vergangenen Monaten im Züricher Konzertleben vorgestellt worden war.

Das erste Konzert begann mit der neuen, umbesetzten Brotherhood of Breath des in Frankreich lebenden Pianisten Chris McGregor. Spät eingetroffen mußte die 15köpfige Band ohne Soundcheck auskorrjpien, worunter die Klangqualität ihrer ohnehin lockeren und .widerborstigen Musik litt. Das südafrikanische Element war - im Improvisationsbereich weniger deutlich als früher. Besonderes Interesse weckten die zeitweise nur Baßklarinetten und Flö- :en spielende Reed-Section und die sehr üllig arrangierten langsamen Stücke. Solistisch am hervorstechendsten spielten der außergewöhnlich lebhafte Saxophonist John Tchicai und das Energiebündel Glenn Ferris auf der Posaune.

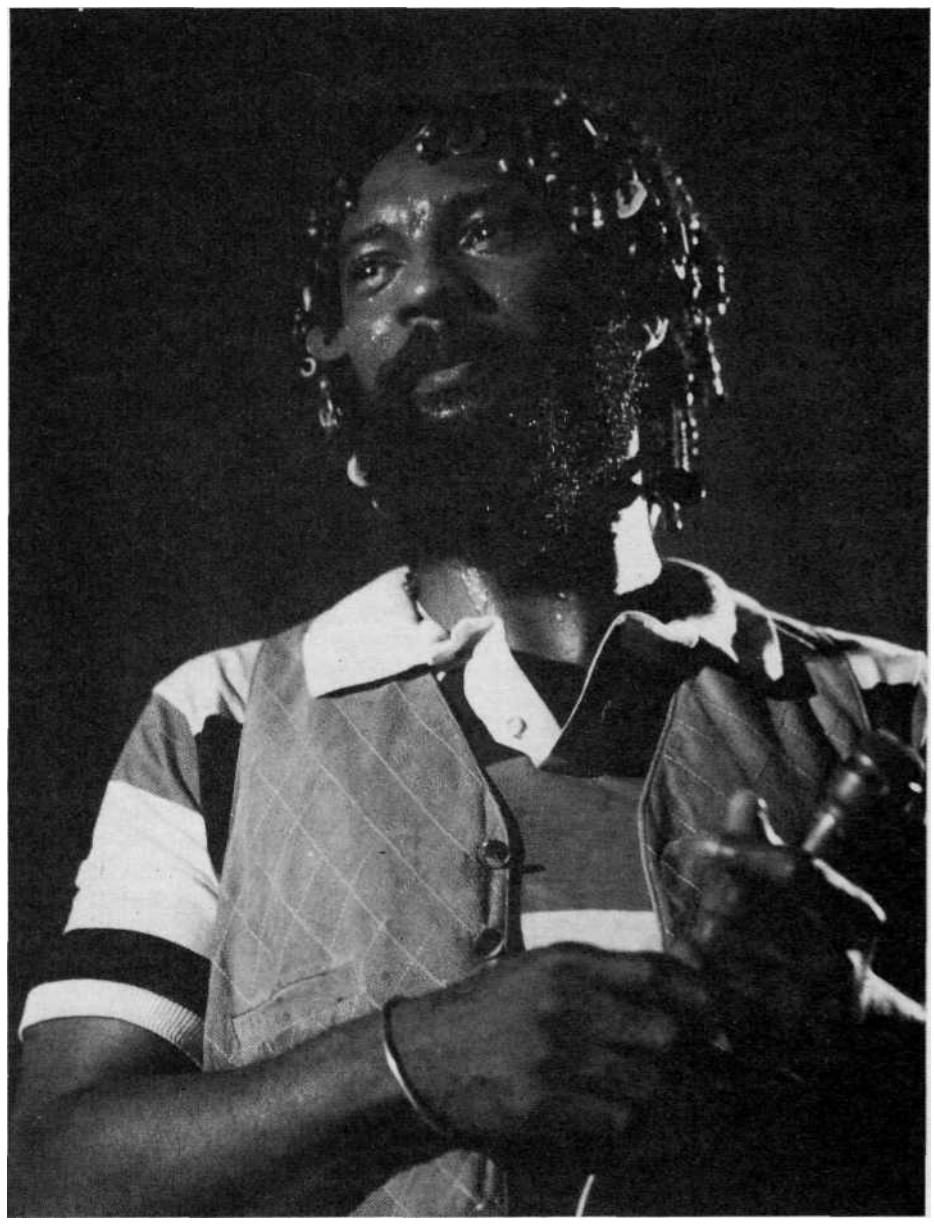
Südafrikanische Folklore dominierte dafür durchwegs beim danach auftretenden Duo Johnny Dyani/Makaya Ntshoko. In heiserem Falsett sang Dyani Xhosa-Lieder und improvisierte auf dem Baß mit explosiver Intensität, begleitet von Ntshoko mit seinem unverkennbar eigenwilligen Timing. Free Jazz ergab sich hier strekkenweise nicht als Reaktion auf beengende Traditionen, sondern als eine unmittelbare Spontanmusik.

Daß auch in anderen Kulturen eine Integration fremder Musikelemente stattfindet, demonstrierten die beiden indischen Virtuosen Lakshmishrinayangar Shankar (Doppelvioline) und Zakir Hussain (Tabla). Shankars selbstentwickeltes elektrisches •Instrument reicht hinunter bis in Tenorbereiche. Ausgehend von traditionellen Raga- und Tala-Formen erweiterte Shankar seine Mittel auch durch vorübergehende Tonartwechsel (Inside-Outside-Pentatonik), Mehrstimmigkeit und andere Elemente, die eindeutig der europäischen Konzertmusik und dem Jazz entstammten. Unversehens verwandelten die beiden beispielsweise einen Rhythmus in einen bluesartigen Shuffle. Alles war bestimmt von höchster Präzision und einem Gefühl für feinste Schattierungen.

Die vorwiegend frei-assoziativen Improvisationen der amerikanischen Pianistin Katrina Krimsky mit dem Altsaxophonisten Trevor Watts kamen leider nicht richtig vom Fleck. Krimsky klebte zu sehr an Tonalität, Formen und (limitierter) Expressivität der europäischen E-Musik und vermochte selten genügend auf die panmodalen Ausbruchsversuche des britischen Avantgarde-Pionier Watts einzugehen. Schade.

Eine stimmige Mischung von europäi-

Seine Musik ist reich an rhythmischen Finessen: Ronald Shannon Jackson
Foto: Manfred Rinderspacher



Jazz aktuell

scher Kammermusik mit Jazzimprovisationen und afro-amerikanischer Perkussion hat das deutsche Quartett Frey-Tiepold-Thierfelder-Lang gefunden. Mich beeindruckte die rhythmische Sicherheit (auch wenn die Perkussion schwieg) und die Transparenz der Stücke insgesamt. Teamwork und Abwechslungsreichtum durch Organisation (nicht Improvisation) sind die eigentlichen Stärken dieses Ensembles.

Mit zwei sehr unterschiedlichen Sets trat das Schweizer Trio 80 in Erscheinung. Der Türke Burhan Oecal, div. Trommeln, Saz, hat ein starkes folkloristisches Element neu hereingebracht, das in einer Spannung steht zu den eher postseriell inspirierten Konzepten des Komponisten Martin Schlumpt, Baß, Perkussion. Dazwischen stand als Joker der Saxophonist Urs Blöchlinger, der alle Faktoren lieber nur als Auslöser zur eigenen freien Ausdrucksweise nimmt. Vom experimentierfreudigen Blöchlinger wird man bestimmt mehr hören.

Der in Paris lebende junge Westschweizer Pianist Rene Bottlang vermochte den Erwartungen, die seine erste Solo-LP ausgelöst hatte, nicht ganz gerecht zu werden. Seine Klavierimprovisationen besaßen einen an Satie, Ran Blake oder Paul Bley erinnernden spröden Humor. Er verarbeitete eine Menge von Einflüssen, aber irgendwie kam das Spiel nie so richtig in Fluß und rutschte in die Nähe zum kurzatmigen Aneinanderreihen von Episoden. Immerhin, Bottlangs Konzept enthält noch viel Entwickiungspotential.

Auch konservative Festivalbesucher waren begeistert vom Auftritt der Pianistin Irene Schweizer mit Rüdiger Carl, Johnny Dyani und Han Bennink. Besonders der Schlagzeuger Bennink belebte die Szene mit erheiternden Aktionen, mit denen er die Distanz zum Publikum buchstäblich überschritt. Kindliche - nicht kindische - Spiellust (die Aggressivität mit beinhaltet) und kritische politische Anspielungen (z. B. Bluesharmonika durchs Megaphon gespielt) vermischten sich. Und dabei kam die Musik nicht zu kurz, die nebst gekonnten freien Soli auch viele historisierende Elemente enthielt, von der Polka bis zu Lateinamerikanischem.

Eine Neuaufarbeitung der eigenen „Roots" betreiben auch die vier namhaften Mitglieder des World Saxophone Quartet. Neben oft reichlich langen Soloexkursen fiel auf, daß vermehrt ausgeschriebene und strukturierte Teile als Bereicherung benutzt werden. Eine breitere und zugleich geschlossenere Aussage wird dadurch erzielt, daß vom konventionellen Blues bis zu furiosen Sound-Passagen alles Platz und Sinn hat. Nebst Zitaten der musikalischen Tradition erkannte man verschiedene Gesten mit deutlichem Bezug zur ebenso wichtigen Tradition des Tanzes und Komödiantentums.

Betreibt eine Neuaufarbeitung der eigenen „roots" World Saxophone Quartet
Foto: Reiner Haebier

Anregend fiel auch die neue Zusammenarbeit Pierre Favres mit der französischen Sängerin Tamia aus. Tamia verfügt dank Falsett über einen sehr weiten Tonbereich. Sie setzte ihre Stimme eher wie ein Instrument ein, auch wenn ihre Vokaltechniken ähnlich in ethnischen Musiken Afrikas und Asiens auftauchen. Ihre langgezogenen rufenden Laute bildeten einen faszinierenden Kontrast zum dichten, wuchtigen Spiel Favres, der wie drei Perkussionisten klang und atemberaubende Balanceakte zwischen fester und „freier" Rhythmik vollführte.

Der Trompeter und Maler Bill Dixon, in den 60er Jahren ein wichtiger Initiator der schwarzen New Yorker Avantgardisten, trat mit seinen verhaltenen modern-lyrischen Improvisationen in Erscheinung, die stark von Mikrotönen und Pausen lebten. Die Bassisten Alan Silva und Mario Pavone sowie der Drummer Lawrence Cook woben dazu einen Klang/Rhythmusteppich mit unterschiedlicher Dichte und Belebtheit. Mich verwunderte aber der Unterschied zwischen Dixons hohem philosophischem Anspruch und dem recht gewöhnlichen Charakter der Stücke.

Nach diesem Understatement legte anschließend die Cecil Taylor Unit eine fast zweistündige Free Jazz-Hochleistung ab, meistens total dominiert vom konditionsstarken Pianisten. Wenn sich das Notenfeuer vom Flügel etwas legte, kam der Altsaxophonist Jimmy Lyons zum Zuge, mit ebenso reifen aber wesentlich sparsameren Improvisationen.

An de/n Auftritten der beiden Free Funk-Bands schieden sich die Geister scharf, denn Shannon Jacksons Decoding Society und das Trio des Gitarristen James Blood Ulmer wählten ein auf die Dauer wohl gesundheitsschädigendes Tonvolumen, in dem die meisten Nuancen ertranken. Dies ist schade, denn besonders Jacksons Musik ist reich an rhythmischen Finessen, und welch herrlicher Improvisator z. B. sein Saxophonist Lee Rozie ist, weiß man nur von anderweitigen Aufnahmen. Blood Ulmers Gesangstexte blieben unverständlich, und als David Murray mit dem Tenorsaxophon am Schluß bei ihm einstieg, konnte er sich nur mit heftigen Überblas-Effekten hörbar machen. Noch selten ist die Kommunikation so laut zusammengebrochen.

Drei Gruppen aus dem Umkreis des Postbop spielten am Festival. Der Pianist Walter Norris hielt mit dem Ungarn Aladar Pege, dem Kontrabaß spielenden Zigeunerprimas, virtuose Zwiesprache. Eine Musik zweier starker Persönlichkeiten, die eher mit virtuoser Melodik und verwegenen Klangspielereien arbeiteten als mit rhythmischer Spannkraft.

Aus dem Kreis der Luzerner Jazzschule stammt Ivory. Vor allem in der Anlage der durchwegs eigenen Stücke - geprägt von überraschenden Wendungen und stilistischer Vielfalt - vermochte das Quartett sehr zu gefallen.

Enttäuscht hat mich das George Coleman Octet mit Bläsern vom Format Colemans, Sal Nisticos und Bobby Watsons. Bekannte Standards wurden - effektvoll arrangiert - von den illustren Amerikanern

nochmals vorgestellt, ohne daß auch nur einer irgend etwas Neues darüber auszusagen gehabt hätte. Solides Handwerk, aber wenig mehr. Anregend und lebhaft wirkte jedoch die Rhythmusgruppe mit dem antreibenden Harald Mabern am Klavier, mit den spektakulären Tremolo-Soli des Bassisten Clint Houston und Billy Higgins, einem der bedeutendsten Begleitschlagzeuger dieses Stils.

Auch Lateinamerikanisches fehlte in Zürich nicht. Mit viel Charme und Pep musizierte Tania Maria, die ihren Gesang mit dem improvisatorischen Klavierspiel eng verband und ihre Lieder mit Stimmeffekten ähnlich wie Al Jarreau bereicherte. In Lincoln Goines und Portinho an Baß und Schlagzeug hat die Brasilianerin zwei ideale Begleiter gefunden.

Weil auch Zürich vor einiger Zeit vom Salsa-Fieber gepackt worden ist, stießen Afro-Urbain des Guadeloupers Henri Guedon und Atlantico auf reges Interesse vor allem bei denjenigen, die nach den nahrhaften Konzerten noch zu tanzen vermochten.

Jürg Solothummann

Über die Diktatur der neuen Phon-Power beim Jazz

Zu anderen „Höhepunkten" des Zürcher Jazz-Festivals

Drei Tage (und Nächte) Jazzfestival Zürich im Rückblick - was drängt sich da in den Vordergrund, löste Gedanken, Assoziationen, Empfindungen aus; was blieb haften, prägte sich ein? Da ist zunächst einmal ganz allgemein das erstaunlich breite Spektrum improvisierter Musik hervorzuheben, jedenfalls soweit es trotz riesigem Gedränge in den verschiedenen Räumen und Gängen und der immer wieder völlig unakzeptablen Tontechnik überhaupt richtig zur Geltung kommen konnte. Aber nicht von den großen musikalischen Höhepunkten dieses Festivals soll hier die Rede sein, nicht vom grandios spielenden Irene-Schweizer-Quartett mit Rüdiger Carl, Johnny Dyani und dem unfaßlich provokant wie gagreich agierenden Drummer und Musik-Clown Han Bennink, nicht vom durchgehend neunzig Minuten dauernden Energie- und Intensitäts-Parforceakt des Cecil-Taylor-Quartetts - wie ich es nie zuvor in dieser Explosivität erlebte -, nicht von der faszinierenden neuen „klassischen indischen Musik" des Duos L. Shankar / Zakir Hussain, nicht vom Bill Dixon-Ensemble und auch nicht von der unfaßlich stupend artikulierenden Vokalistin Tamia im Duo zusammen mit Pierre Favre - sie braucht einen Vergleich mit Meredith Monk nicht zu scheuen! - oder dem Schweizer „Trio 80" mit dem türkischen Drummer Burhan Oecal.

Von ganz anderen „Höhepunkten" muß hier endlich einmal gesprochen werden, weil von ihnen nicht musikalische Eindrükke, sondern ein leichter Druck und Schmerz in den Ohren zurückblieb, die bittere Einsicht, daß die Diktatur der maßlosen Phon-Power nun offensichtlich auch bei Jazzkonzerten endgültig Einzug gehalten hat; daß ausgerechnet das vom Rock, was am wenigsten mit Musik zu tun hatte, die technische Übermacht in Form von menschenverachtenden Lautstärkeexzessen, nun anscheinend widerstandslos auch bei Jazzveranstaltungen vorherrscht.

Lautstärke als Ersatz für musikalische Qualität, für Ideenreichtum und gestalterische Differenziertheit - das mag bei manchem, was da die Bereiche Pop, Rock usw. anzubieten hatten, tatsächlich oftmals das Mittel der Wahl gewesen sein. Jazz aber, wie er zum Beispiel in Wllisau und auch Zürich das Programm prägt, braucht solche Hilfe nicht. Warum aber trotzdem das stetige Anwachsen des Lautstärkepegels, und was soll damit eigentlich erreicht werden? - Hier ist doch offensichtlich ein akustisch-tontechnisch-musikalischer Lernprozeß ins Stocken geraten, der erst vor einigen Jahren zwar mühsam, aber doch mit hoffnungsvollen Anfangsergebnissen in Gang kam. Da gab es eine ganze Reihe heute zum Teil bekannter Konzert- und Festivalorganisatoren, Schallplattenproduzenten und Clubveranstalter, deren Begeisterung für die neue Musik Jazz zwar groß war, die aber anfänglich nur selten über die musikalische Kompetenz verfügten, die eigentlich nötig ist, um anspruchsvolle Musik auch klanglich adäquat zu vermitteln. Miserable Lautsprecher- und Verstärkeranlagen, die zudem noch amateurhaft bedient wurden, prägten ebenso weitgehend die Szene wie qualitativ unakzeptable, zumeist schlecht oder gar nicht gestimmte Klaviere und Flügel, und auch so manche Schallplattenproduktion ambitionierter Kleinverlage litt unter derartigen Mängeln. Natürlich ist das immer auch ein finanzielles Problem, vor allem bei einer Kunstrichtung, die von öffentlichen Subventionsgebern wie keine andere stiefmütterlich behandelt wird. Aber da müssen dann eben Prioritäten gesetzt werden.

Inzwischen sind ein gestimmtes Klavier von durchschnittlicher bis guter Klangqualität sowie auch das oftmals nötige Nachstimmen für die meisten Jazzveranstalter Selbstverständlichkeiten geworden, und die rasante Entwicklung von Tontechnik und Elektronik macht es heute leichter als früher, gute Tonanlagen zu verwenden. Aber was nützt die ganze hochkarätige Technik, wenn bei der Installation und Bedienung nicht auch entsprechendes Können, technisch-künstlerisches Feeling und Flexibilität zum Einsatz gelangen, wenn es dabei immer wieder an musikalischem Background und Einfühlungsvermögen zu mangeln scheint. Sicher, für so manchen Fehler gibt es immer wieder auch rein technische Ursachen und Erklärungen. Zu denken gibt aber, wenn auf diesem Gebiet so gut wie keine Verbesserungen bemerkbar sind, der mulmige, dumpf dröhnende Baß, das stumpfe, wie aus einem Keller heraus klingende Klavier, die fehlende Durchsichtigkeit und Klangbrillanz ganz allgemein bei fast jedem Konzert in Zürich und anderswo mit penetranter Häufigkeit sich wiederholen.

Veranstalter sollten sich mehr als bisher auch mit der tontechnischen Materie vertraut machen, damit sie nicht mehr alle dort auftretenden Fehler und Versäumnisse kommentar- und reaktionslos akzeptieren müssen und fragwürdigen technischen Argumentationen hilflos ausgeliefert sind. Musikalisch-veranstalterisch anspruchsvolles Tun kann sich - je länger je mehr - nicht mehr nur auf das Engagieren guter Musiker und Gruppen sowie auf die Organisation des administrativen Umfelds beschränken, es muß den ganzen kommunikativ so wichtigen Bereich der klangtechnischen Vermittlung mehr als bisher einschließen. Es darf kein Tabu mehr sein, den Tontechniker mit konkreten und gezielten klanglichen Forderungen zu konfrontieren und auf deren bestmöglicher Realisierung zu bestehen; es darf nicht a priori so sein, daß der Mann am Mischpult über jeden Zweifel erhaben uneingeschränkt und unkontrolliert seine „Macht" ausüben kann.

Guter Jazz hat wie alle andere anspruchsvolle Musik überzogene Lautstärken nicht nötig; sie stören nur die Kommunikation zwischen Musiker und Publikum und erschweren ein differenzierendes Hören und Mitgehen mit der Musik; sie richten sich damit im Endeffekt gegen die Musik selbst und die damit verbundenen Anliegen. Wenn sie trotzdem praktiziert werden, sollen damit wohl einerseits tontechnische Mängel überdeckt werden, die in einem überlauten Klangbrei oder Tieftongebrumm dann kaum mehr auffallen: andererseits soll ein Publikum befriedigt werden, dessen Hörvermögen vielleicht bereits Einbußen erlitten hat. An den ernsthaften Veranstaltern ist es, vermehrt darauf zu beharren, daß die Qualität der Klangverstärkung nun endlich maßgeblich verbessert wird; die technischen Möglichkeiten dafür sind seit längerem vorhanden und ohne größeren Mehraufwand auch einsetzbar.

Johannes Anders

Jazz aktuell

In **San Franciscos Heiligen Hallen**

1. Int. KJAZ Festival

Das mit einem Riesenaufwand an Publicity, der sonst nur sinfonischen Ereignissen vorbehalten ist, propagierte KJAZ Festival rauschte mit klassisch anmutendem Pomp und Eleganz über die Bühnen von San Franciscos Opern- und Konzerthäusern. Der Erlös des Festivals, das via Satellit den japanischen Fernsehzuschauern zugänglich gemacht wurde, kam einer berühmten Sehenswürdigkeit unserer „Fair City" zugute: der Erhaltung der Cable Cars, deren Instandhaltung ein gewaltiges Loch in das Staatssäckel reißt.

Dem eigentlichen Gala-Ereignis, das in der neu errichteten Louise M. Davies Symphony Hall zelebriert wurde, waren freie Jazz-Konzerte in den Parks und Erholungszentren der Bay Area vorausgegangen; Jam Sessions und Workshops mit lokalen Jazzgrößen wie Ed Kelly, Pharoah Sanders, John Handy, „Bishop" Norman Williams, Mary Watkins und Mel Martin lösten mit Jazz Film Festivals sowie Matinees im Herbst-Theatre ab. Die Premiere selbst, am Donnerstag, dem 29. Oktober, wurde im Beisein von San Franciscos „First Lady", Bürgermeisterin Dianne Feinstein und dem kalifornischen Gouverneur Jerry Brown eröffnet, die beide ihrer großen Liebe zur Jazzmusik mit einer launigen Rede Ausdruck verliehen.

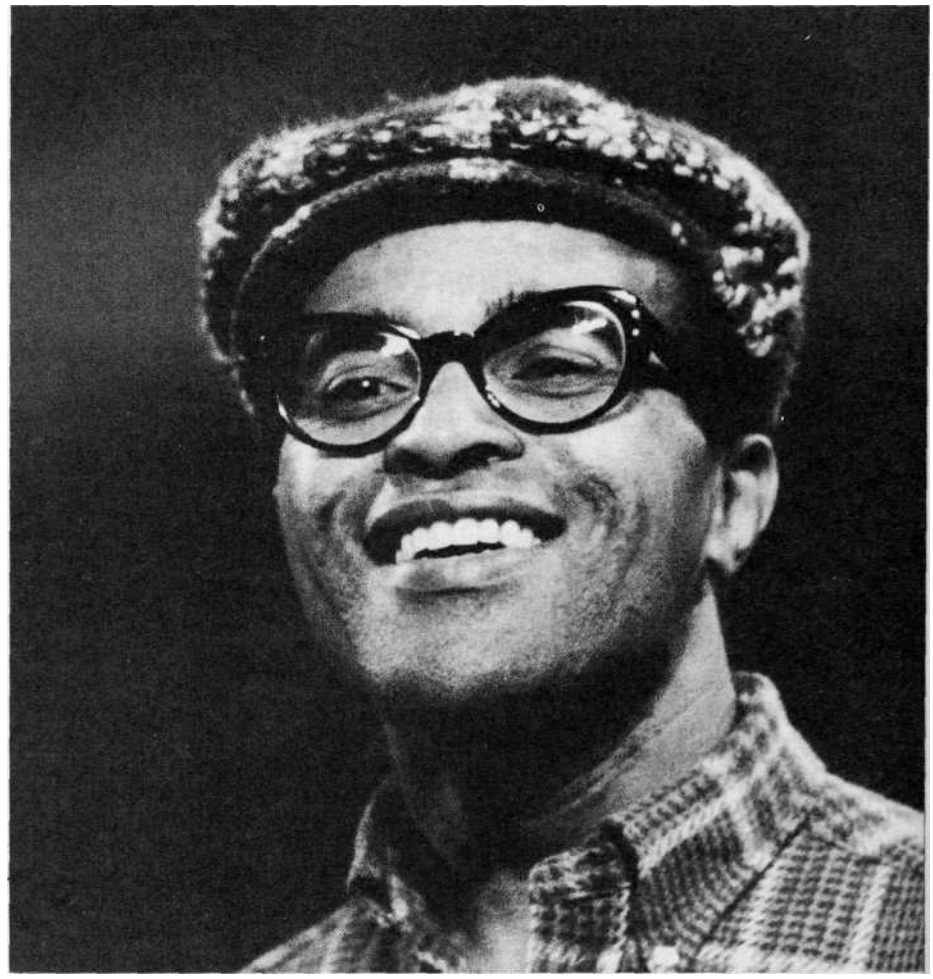
Der Abend stand im wesentlichen im Zeichen der Reunion zweier Jazz-Legenden: Cal Tjader und Dave Brubeck, die nach über 30jähriger Trennung sich in alter Frische zusammentaten, um ihren treuen Anhängern und den zahlreichen neuen Jazzfans zu beweisen, wie man nostalgische Situationen in ein modernes Gewand kleiden kann. Das Publikum wurde auf diese spezielle Wiederbegegnung von den Zeremonienmeistern des Festivals, der ausgezeichneten Gesangsgruppe von Jon Hendricks und seiner Familie vorbereitet, die insbesondere mit ihrer dynamischen Seat-Version von „Take Five" dem spezifischen Brubeck/Desmond Sound Reverenz erwiesen.

Daß das Gespann Tjader/Brubeck beim Publikum noch immer ankam, bewiesen die leuchtenden Gesichter älterer Jazzfans, die an der neuen Improvisationstechnik der alten Meister Gefallen zu finden schienen. Cal Tjader am Schlagzeug stellte ein ungewohntes Bild für die jüngeren Jazzanhänger dar, wurde aber im Handumdrehen akzeptiert. Dave Brubeck brillierte mit seiner Stride-Technik und vielschichtigen Stilistik mit Variationen zu „Somedy my prince will come" und Ellingtons „A Train", wobei Cal Tjader vom Schlagzeug auf sein mit ihm und Latin Jazz assoziiertes Instrument, das Vibraphon, überwechselte. Zwei weitere Oldtimer, die Bassisten Eugene Wright (der mit Dave Brubeck zusammen ein Duett spielte, das einen mozartschen Charme versprühte) und Ron McCrotty machten das historische Ereignis komplett.

Zu einem weiteren Ohrenschmaus gestaltete sich der mit Spannung erwartete Auftritt des MJQ in der traditionellen Besetzung: John Lewis, Piano, Milt Jackson, Vibraphon, Connie Kay, Schlagzeug, und Percy Heath, Bass. Das Modern Jazz Quartett, gerade von einer ausgedehnten Japan-Tournee zurückgekehrt, stellte sich nach über 7jähriger Unterbrechung wieder einmal seinem treuen kalifornischen Publikum vor. In ihrem Wiederauferstehen spiegelte sich die Essenz einer über 20jährigen intensiven Zusammenarbeit. Der Bogen ihrer Repräsentation spannte sich von intrikater Filmmusik über swingenden Blues („True Blues") bis hin zur subtilen Lyrik der John Lewis Kompositionen „Django" und „Under the jasmine tree". Milt Jackson, soulful bis in die Fingerspitzen, erfüllte jedes Solo mit der ihm eigenen poetischen Kraft. Mit der gleichen leidenschaftlichen Beseeltheit, mit der ein Bildhauer seine Statuen modelliert, schuf er den Sound der Gruppe. Zusammen schmolzen die vier Musiker ein phantastisches Gewebe aus alten und neuen Traditionen zu dem ihnen eigenen unverwechselbaren Klang zusammen.

Der zweite Teil des Eröffnungsabends stand ganz im Zeichen einer Neuentdekkung am internationalen Gesangshimmel; einem Stern, der bereits seit Jahren seine Strahlen über die Bay Area aussendet, aber erst im letzten Jahr wie ein Meteor auf dem Kontinent einschlug: Bobby McFerrin's stimmliche Urgewalt gemahnt in ihrer Leuchtkraft mehr an den Strahl der Sonne. Bobby ist kein Sänger im üblichen Sinne, sondern eher ein Multiinstrumentalist, der mit seiner sich über mehrere Oktaven spannenden Stimme sämtliche Grenzen und Kategorien sprengt. Der 31jährige, blendend aussehende Schwarze, der sich - ähnlich wie Al Jarreau - „das Brot der frühen Jahre" in den Clubs und Cafes der Bay Area ersang, hatte während seiner spektakulären Auftritte beim Kool Jazz Festival in New York im vergangenen Sommer sowie beim Playboy Jazz Festival in der Hollywood Bowl in Los Angeles wie ein Blitz eingeschlagen und mit seiner Gesangstechnik und seinem Improvisationstalent sowohl Kritiker als auch das Publikum überrascht und verblüfft.

Zeremonienmeister des Festivals: Jon Hendricks **Foto: Paul Gerhard Deker**



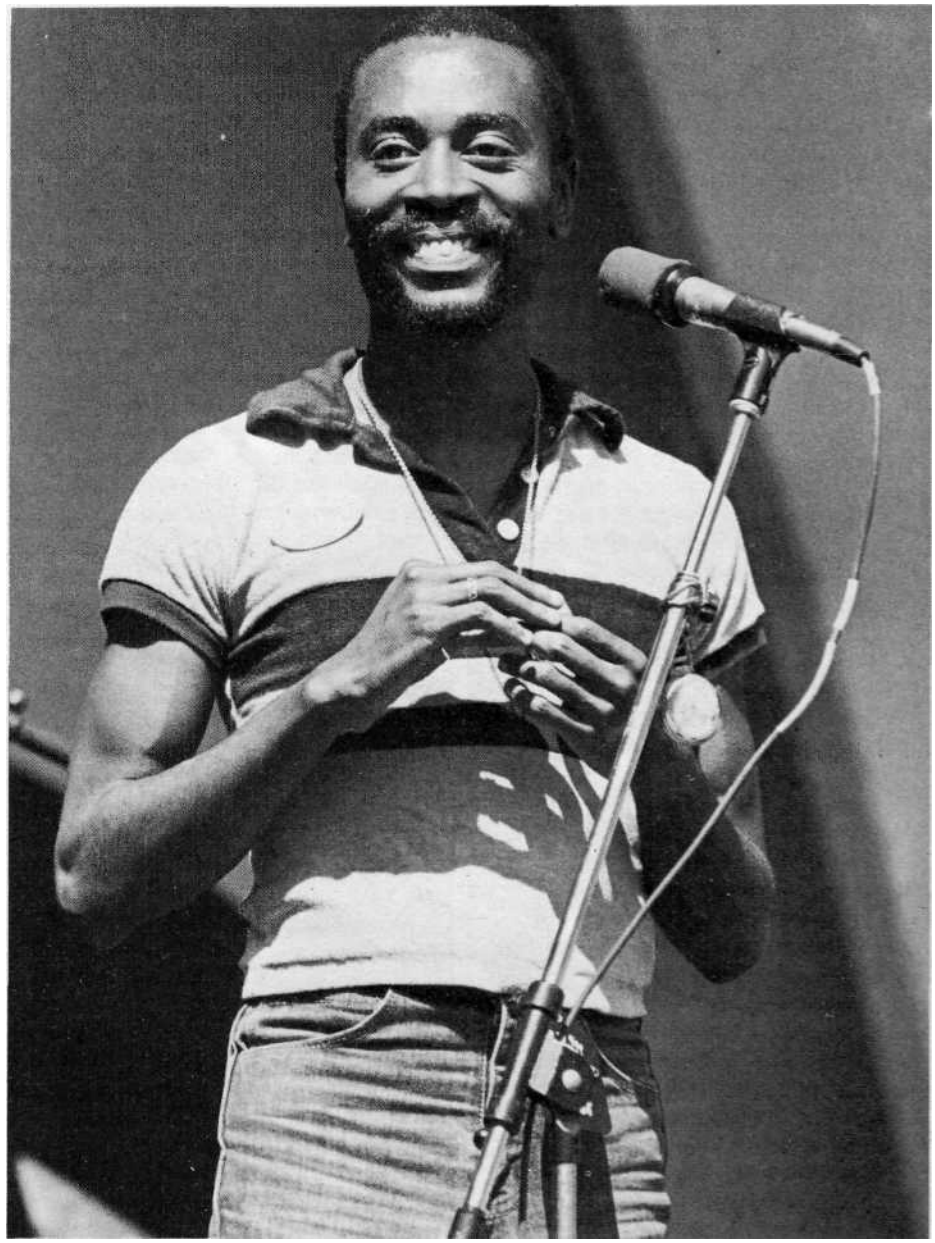
Seine musikalische Grundausbildung sowie seinen Schliff erhielt Bobby McFerrin von seinem Mentor, Jon Hendricks. Obgleich er gewöhnlich mit einer Band arbeitet, (Bass, Schlagzeug, Piano - auf dem er sich oft selbst begleitet), bevorzugt McFerrin einen a cappella-Gesangsstil, wobei er sich insbesondere auf das wortlose Scat-Singen konzentriert. Seine Kehlkopf-Akrobatik gemahnt ein wenig an die Klangkaskaden, die Albert Mangelsdorff seiner Posaune entströmen läßt. Die Duett-Version von Chick Coreas „Sketches of Spain", das McFerrin mit Jon Hendricks begabter Tochter Michelle zusammen vortrug, mündete in eine heiterbesinnliche frühspanische Idylle, die in ihrem Humor und ihrer Atmosphäre an ein Ständchen gemahnte, wie es Don Quichotte seiner angebeteten Dulcinea gewidmet haben könnte.

McFerrin, der gelegentlich auch das Publikum in seine Show miteinbezog, verabschiedete sich mit der Ballade „Peace for our children", die - von seiner herrlichen Baritonstimme getragen - an eines seiner großen Vorbilder, Leon Thomas, gemahnte und. ihren Zauber auf das hingerissene Publikum nicht verfehlen konnte.

In einem Interview versuchte Bobby McFerrin kürzlich seinen ungewöhnlichen Gesangsstil zu erläutern: „Ich singe alles Mögliche, das Ausgefallenste als auch das, was mir als gefällig erscheint. Wenn ich am Klavier sitze, kann ich mit der linken Hand meine eigenen Akkord-Strukturen bilden und die Melodie mit der Rechten dazu erfinden. Als Sänger kann ich dieses Verfahren nicht anwenden, sondern muß auf andere Methoden zurückgreifen. Die Stimme ist ein sehr eigenes Instrument, das beweglichste von allen, mit dem ich von einem Ende zum anderen gleiten kann. Du hast mehr melodisches und tonales Potential, mit dem du arbeiten kannst - du bist nicht in deiner Experimentierfreudigkeit eingeengt. Mit meiner Stimme kann ich alle Stimmungen ausdrücken: Lachen, Weinen, Seufzen, Fluchen. Ich versuche, die Menschen mit den Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Stimme vertraut zu machen."

Durch harte Arbeit, beständiges Stimm-Training und einen Sinn fürs Geschäft, das sich in geduldiger Kleinarbeit äußert, ist es Bobby McFerrin gelungen, sich in die erste Reihe der internationalen Sänger-Elite emporzusingen. Er ist eine Kraft im heutigen Jazz, welche die 80er Jahre stark mitprägen wird. Eine Schallplatte, auf der McFerrin neben a cappella-Experimenten auch Register seines Könnens als geschulter Entertainer, Balladier und Protestsänger zieht, wird in den nächsten Wochen erscheinen und sicherlich die europäischen Hörer in seinen Bann ziehen.

Für einen beschwingten Ausklang des Premierenabends sorgte die Big Band des Bassisten und Komponisten James Leary mit einem Aufgebot von Starjazzern der Bay Area, angeführt von dem Tenorsaxophonisten Joe Henderson und der Sängerin Mary Stallings. Die swingenden Charts verbreiteten einen Hauch von „Moderne", und man war überrascht zu hören, wie sich innerhalb dieses gewaltigen Klangkörpers dank der Individualität der einzelnen Instrumentalisten eine kammermusikalische Atmosphäre entwickelte.



Überrascht mit seiner Gesangstechnik und seinem Improvisationstalent: Bobby McFerrin
Foto: Tom Copi

Der zweite Festival-Abend stand -unter dem Motto „Chick Corea Presents" und wurde von guten Freunden wie Gary Burton, dem tschechischen Bass-Virtuosen Miroslav Vitous sowie dem Schlagzeuger Roy Haynes bestritten. Mit ihrer Auswahl von „Children's songs", die in ihrer Subtilität, Wandlungsfähigkeit und Ausdruckskraft stark an die „Kinderszenen" des Romantikers Robert Schumann erinnern, stahl sich Corea in die Herzen der Zuhörer. Die „Crystal silence" des Meister-Vibraphonisten mit ihrem harmonischen Lyriszismus und leidenschaftlichem Feuer wurde zum Glanzlicht des Abends.

Das dreitägige Festival wurde mit Jack DeJohnettes „New Directions" zu Ende geführt, das in erster Linie die Talente Chico Freemans herausstellte. Das Jessica Williams Quartett und das Larry Vuckovich-Quintett sorgten für einen festlichen Ausklang.

Das 1. Internationale KJAZ Festival verspricht nach diesem ersten Erfolg eine jährliche Institution zu werden und dürfte dank der Hilfe und Opferbereitschaft aller Beteiligten noch lange seine Anziehungskraft bewahren. Man kann nur hoffen, daß San Franciscos leuchtendes Beispiel auch im benachbarten Oakland Anklang und Unterstützung finden wird.

Heide Howard

Jazz aktuell

Freie **Spielweisen, die kategoriale** Grenzen **sprengen**

Langenhagen Jazz 81

Der Aspekte gibt es gar viele, unter welchen Jazz gespielt und gehört, beschrieben und präsentiert wird. Zumindest derer drei sollten „musikalische Arbeit verbinden" bei Langenhagen-Jazz 81, einer zweitägigen Veranstaltung der Stadt Langenhagen mit Unterstützung des Niedersächsischen Ministeriums für Wissenschaft und Kunst (so das bescheidene Programmblatt), die heuer in das neunte Jahr geht. Wiederum zeichnet der Jazzmusiker Günter Christmann verantwortlich für ein Programm mit Profil und Gespür für freie Spielweisen, die kategoriale Grenzen sprengen. Die sechs vorgestellten Beiträge, die Gesang und Tanz einbezogen, sind der beste Beweis dafür. Nicht von ungefähr ist die Rede von einem „Forum für zeitgenössische Jazzmusik und .. ."
Und: um auf die eingangs angezeigten Aspekte zurückzukommen, den Gesang zunächst. Zwei Vokalistinnen, nicht schlicht Sängerinnen, hatten einen Auftritt wie wohltuend gegensätzlicher er nicht hätte sein können.

Jeanne Lee führt die Tradition des amerikanischen Jazzgesangs fort, mit Silben und Vokalen balancierend, eigenständig scattend. Maggie Nichols hingegen swingt und spielt in steter Bewegung. Das ist faszinierend anzuschauendes Ausdruckstheater, bei dem Lachen und Leid beieinander liegen. Mit ihrer ausgeprägten Stimme, von umfassender Spannbreite, bringt sie die gebündelte Erfahrung als Frau ein. Mit ihr wird also ein weiterer Aspekt sichtbar, im wahrsten Sinn des Wortes. Denn schon immer war Jazz Körperarbeit, brachen sich Bahn gerade und ungerade Metren, der Heimat Afrika verpflichtet. Sie brachte Bewegung mit sich, forderten heraus.

Dies wird deutlich im beeindruckenden Pantomimenspiel Andy Geers. Nicht bloße exakte Umsetzung, sondern kreative Gestaltung und Weiterentwicklung musikalischer Impulse sind sein Ziel. So gerät sein Auftritt, von Günter Christmann am Cello unterstützt, inspiriert, zu einer Reflektion über den modernen Menschen. Angefangen bei der raschen Morgentoilette bis zum persiflierenden Abfotografieren des Publikums. Unvoreingenommenes Wahrnehmen sind vonnöten, um die Umwelt neu zu entdecken, zu gestalten. Hoffnung und Verzweiflung, sinnlich dargebracht.

Der dritte Aspekte aufzeigende Teil dann setzte sich mit der Entwicklung eines offenen musikalischen Gruppen-Konzeptes auseinander. „Vario 5", zum Qartett geschrumpft, vermittelt einen eindringlichen Eindruck. Entscheidend ist der Moment, der Augenblick wird zum Korrektiv. Christmanns blecherne Posaunenausbrüche, Lovens' meditativ-explosive Drum-Arbeit ragen heraus.

Die Gunter Hampel Group verfährt ähnlich, orientiert sich jedoch mehr an thematischen Motiven, die ein gewisses kreatives Gerüst abgeben. Die improvisatorische Gestaltung liegt bei den Solisten, auch bei spontanen Duos.

Zwei Solisten noch bringen neue Aspekte ins Spiel. Harald Weiss beeindruckte mich eher durch sein monströses Schlagzeug-Instrumentarium, das seine verschiedenen kulturellen Einflüsse offenlegte. Von einer „neuen Art, Schlagzeug zu spielen", wie er sagt, ist das Ganze allerdings weit entfernt. Immerhin: das vollzogene Klang-Ritual kam an beim Publikum. Fred van Hove schließlich, lange unterschätzter Pianist aus Belgien^ läßt sich auf nichts festlegen. Er schlägt mit den Handflächen, wirft flotte Floskeln dazwischen, zerhackt einen Ragtime und legt ansonsten nicht nur die Unterhaltungsmusik bloß. Da ist viel Meisterschaft im Spiel, sowohl technische Perfektion als auch ein ständig sprudelnder Ideenquell. Im perkussiven Gewitter endet alles.

Bleibt nachzutragen, daß man sich in Langenhagen wieder verstärkt, wie die Jahre zuvor, weg von der Bühne bewegen sollte.

Reiner Kobe

Führt die Tradition des amerikanischen Jazzgesangs fort, mit Silben und Vokalen balancierend, eigenständig scattend: Jeanne Lee **Foto: Klaus Mümpfer**

Jazz aktuell

Ost-West-Begegnung

Laco Deczis Jazz Celula International

Der Prager Trompeter Laco Deczi ist auf der nordbayerischen Jazz-Szene kein Unbekannter. Mehrmals jährlich ist er hier gern gesehener Gast. Im November 1980 war er auf USA-Tournee, wo er u. a. mit dem Posaunisten und Bandleader Sonny Costanzo Konzerte gab, oder mit Elvin Jones im New Yorker Village Vanguard jammte.

Aus dieser Reise resultierte auch die Idee zu Celula International, ein Quintett das sich aus drei Musikern aus der CSSR und zwei Amerikanern zusammensetzt. Im Herbst 1981 war dieses Quintett nun zum zweiten Male zu hören, wobei man ohne große kommerzielle Absichten, vor allem aus Spaß zusammenmusizierte; ganz nebenbei wurde dabei in Prag die erste gemeinsame Schallplatte in dieser Besetzung eingespielt.

Laco Deczi ist ein hervorragender Trompeter der Clifford Brown-Schule, sein Stil ist ausgesprochen musikalisch und von langen, weitgespannten Melodiebögen geprägt. „The Beat is alive and well thanks to Czech musician" lautete eine Schlagzeile in der amerikanischen Tagespresse, und Deczi hält dabei vor allem die Tradition des Hardbop aufrecht, ohne sich allerdings den neueren Strömungen zu verschließen. Ebenfalls in dieser Tradition liegt Posaunist Sonny Costanzo, Leiter einer Big Band in Branford, Connecticut. Er orientiert sich vor allem an J. J. Johnson, ganz so, als hätte es nie einen Albert Mangelsdorff gegeben. Aus seiner Band kommt auch der Drummer Dave Weckl, ein enger Freund von Steve Gadd. Er liebäugelt mit der Fusion-Music und hat mit eigener Gruppe eine Platte für Inner City aufgenommen. Gitarrist Sarka Dvorak ist Deczis üeblingsmusiker in der CSSR. Mit ihm spielt er im Duo, bei Jazz Celula, oder in der Big Band des Prager Rundfunks.

Dvorak ist ein vielseitiger, stilistisch flexibler Gitarrist. Er fasziniert vor allem durch seine ausgefeilte Akkordtechnik. Eine Neuentdeckung der CSSR-Jazz-Szene ist Frantisek Uhlir. Er spielt zusammen mit Karel Velebny, gastierte mit dem Emil Viklicky Quartett bei ,,Jazz-Ost-West 80" in Nürnberg und war in den letzten Monaten oft mit der Chris Beier Group auf Tournee. Er zählt augenblicklich wohl zu den besten europäischen Bassisten, sowohl technisch wie auch musikalisch. Das Repertoire von Celula International besteht aus einer gelungenen Mischung von bekannten Standards und Eigenkompositionen von Deczi und Dvorak. Dabei legt man großes Gewicht auf Arrangements. „Walking" im Wechsel zwischen Swing und Funk, ein lyrisches „My funny Valentine", ein mitreißendes „Take the A-Train" oder der „Blue Bossa" mit Fusion-Anklängen, sie alle bekommen bei Celula International ihr eigenes Gepräge.

Nachdem amerikanische Starbesetzungen für finanzschwache Clubs in der Provinz unerschwinglich sind, sorgen Musiker wie Laco Deczi immer wieder für Höhepunkte in einer von Amateuren beherrschten Szene. Beim Jazz-Zirkel-Weiden reagierte das Publikum mit ausgelassener Begeisterung auf Celula International und man wird in Zukunft sicherlich noch öfter von dieser Formation hören. Deczi selbst bereitet auch gerade eine weitere Reise in die USA vor, und es wäre ihm zu wünschen, daß er recht bald auch internationale Anerkennung als Trompeter findet.

Ludwig Reitz

Moderner Jazz vom Bodensee

Jupp Zeltinger Sextett

Kenner der süddeutschen Szene sind schon vor Jahren auf das im Räume Lindau am Bodensee beheimatete Jupp Zeltinger Sextett aufmerksam geworden, das vom Allgäu bis zum Hegau zu den gefragtesten modernen Jazz-Combos zählt. Der Bandleader und Multi-Instrumentalist Jupp Zeltinger, welcher seit den 50er Jahren immer wieder mit eigenen hervorragenden Gruppen von sich reden macht, zählt zweifellos zu den führenden Vibraphonisten im süddeutschen Raum schlechthin. Daneben spielt er aber auch noch eine brillante Trompete oder das Flügelhorn, was besonders bei den typischen Hard-Bop-Standards jeweils voll zum Tragen kommt.

Zu seinen langjährigsten Partnern zählen der voluminöse Tenorist und Sopran-Saxophonist Harry Scheffknecht, der virtuose Bernd Flemming sitzt am Klavier oder Elektro-Piano, und Gerhard Reuther an der Solo- und Rhythmus-Gitarre verleugnet seine Vorliebe für Jim Hall bis Barney Kessel keineswegs. Nach einer kurzen Pause der Umbesetzung sind nun zwei neue talentierte Leute zum profilierten Kern gestoßen, die über Jazzkurse und Selbststudium beste Voraussetzungen mitbringen. Während der junge Kontrabassist Walter Wink schon in verschiedenen Modern Bands gute Erfahrungen sammeln konnte, unterrichtet der vitale Drummer Gerd Holler selber noch am Schlagzeug, das er an der renommierten Jazzschule Bern unter den Fittichen von Billv Brooks erlernte.

Die versierten Musiker des swingenden Jupp Zeltinger Sextett wissen mit einer mitreißenden Synthese der verschiedenen modernen Jazzstile zu begeistern. Dank der breiten Anlage ihres Instrumentariums ist es ihnen auch möglich, mit verschiedenen Sounds zu arbeiten und die Dynamik des homogenen Zusammenspiels ständig zu verfeinern. Das Repertoire dieser Spitzenamateure umfaßt neben Swing-Nummern und Bop-Klassikern auch viele neuere Stücke und Eigenkompositionen, die ständig erweitert und zu einem Großteil auch neu arrangiert werden.

Gustav Sigg

Jazz aktuell

Versuche zwischen Big Band Jazz und E-Musik

Mani Planzer

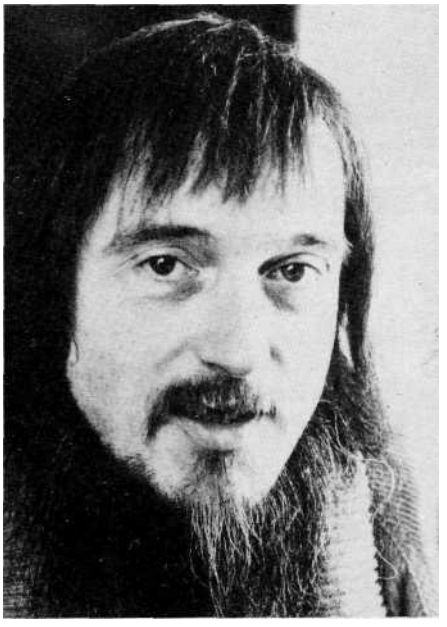
Ein Comeback, wenn man so schreiben darf, erlebt der 42jährige Schweizer Jazz-Komponist und Big Band-Leader Mani Planzer: Anläßlich der renommierten Internationalen Musikfestwochen Luzern (IMF) trat er im September mit einer neuen Big Band auf und bestritt das erste Jazzkonzert seit Bestehen dieses Festivals. Bereits zwei Monate später erschien eine LP mit einem Live-Mittschnitt dieses Konzertes. Und im Dezember durfte Planzer den Anerkennungspreis der Stadt Luzern in Empfang nehmen.

Im kulturellen Leben Luzerns taucht der Name Planzer immer wieder auf. 1961 war er beispielsweise der erste, der auf der ehrwürdigen Luzerner Kunsthaus-Orgel Jazz spielte, ein Jahr später gestaltete er den ersten Jazz-Gottesdienst der Schweiz. 1964 trat er in einem Programm unter dem Titel „Lyrik und Jazz" auf. Ende der sechziger Jahre stellte er eine Big Band zusammen (von ihr gibt es eine LP: „Jiver's Licence"). 1972 wurde die Band aufgelöst; allein schon die organisatorischen Probleme eines Großorchesters machten eine kontinuierliche Arbeit unmöglich. 1975 übernahm Planzer eine neue Big Band, die aus dem Harry Pfister Saxtett hervorgegangen war. Sie wurde Ende der siebziger Jahre wieder aufgelöst, nachdem sie auch im Schweizer New Jazz-Mekka Willisau aufgetreten war. Daneben schreibt Mani Planzer, der bis vor zwei Jahren hauptberuflich eine Waldschule leitete, u. a. auch Musik für Theater-Aufführungen.

Vereinfacht ausgedrückt zeigen die erwähnten Fakten den „populären" Planzer, den bekannten Jazzmusiker. Daneben gibt er aber auch einen mehr oder weniger „unbekannten" Planzer: Den Komponisten, der an einer Synthese zwischen traditionellem Jazz und moderner E-Musik arbeitet. Man muß wissen, daß Planzer ein klassisches Musikstudium bei Robert Blum und Robert Suter betrieb und bei Studien in Darmstadt und Remscheid mit Ligeti, Kagel und Boulez in Kontakt kam. Eine enge Freundschaft verbindet ihn auch mit dem tschechischen Komponisten Pavel Blatny, der eine ähnliche Synthese zwischen E-Musik und Jazz verfolgt.

In der Tschechoslowakei konnte Planzer denn auch einen ersten großen Erfolg als Komponist feiern: Seine „Evolution I" kam beim Komponisten-Wettbewerb des Jazz-Festivals Prag 1966 in die engere Auswahl und erhielt einen Ehrenpreis. Über dieses Stück schreibt der Schweizer Jazzkritiker Jürg Solothurnmann, der in Planzers neuster Big Band auch als Saxophonist mitwirkt: „Evolution (statt Revolution) ist Ausdruck von Planzers damaliger Situation als 'homo musicus' und 'homo politicus', Ausdruck seiner persönlichen Entwicklung und eine Reaktion auf den neuen 'Free Jazz' und die gesellschaftlichen Wandlungen in der CSSR. Planzer suchte eine Verbindung zwischen dem herkömmlichen, an feste Strukturen gebundenen Jazz und dem Free Jazz, der damals jede Vororganisation verwarf. Irgendwie erscheint es naheliegend, daß der geschulte Kontrapunktiker Planzer sich mit seinem Werk auf serieller Basis versuchte. Sein wesentlichster Grundzug ist die allmähliche Umformung einer Zwölftonreihe in ihre Spiegelform."

Der Prager Erfolg brachte Planzer einen Kompositionsauftrag der Musikhochschule Graz. Er schrieb das dreiteilige Werk „Tension" (Solothurnmann: „In 'Evolution' angetönte Ideen finden hier eine Fortsetzung."). „Tension" wurde leider nie aufgeführt. So arbeitete Mani Planzer



Unbequemer Kulturanimator: Mani Planzer

praktisch für die Schublade: Ohne seine Werke gehört zu haben, konnte er sich nicht wirklich weiterentwickeln. Die angestrebte Evolution stagnierte: „Trotz ständiger Bemühungen im In- und Ausland hatte ich nie die Gelegenheit, die modernen Werke aufzuführen und mal richtig durchzuhören." Zwar wurde „Evolution" noch einmal vom Jazzorchester des Belgischen Rundfunks aufgeführt. Projekte mit der NDR-Big Band in Hamburg und mit jener des Schweizer Radios scheiterten.

Jetzt, eineinhalb Jahrzehnte nach der Entstehung, hörte Planzer sein Stück zum ersten Mal. Und ermöglicht hatte das eine Institution, die sich bis jetzt dem Jazz gegenüber eher reserviert verhielt: die Luzerner Musikfestwochen. Das Konzert im Rathaus am 5. September wurde zu einem vollen Erfolg. Gerade in Kreisen, die der E-Musik nahestehen, zeigte man sich von Planzers Versuchen, von seinem Aufbrechen der starren Grenzen überrascht. Aber nicht nur „Tension" und „Evolution" wurden gespielt. Uraufgeführt wurden auch „The Lonely Us" und „II Girondolone", ein Auftragswerk der Stadt Luzern für Drehleier und Big Band; mit diesem Stück gelang es Planzer auch, die strengen Mienen der ernsten Musikfreunde aufzulokkern. Der zweite Teil des Konzertes war dann traditionellerem Jazz gewidmet, er wirkte leichter und beswingter. Dabei zog Planzer auch Rock-, Tango- und Samba-Einflüsse ein.

Bereits anfangs November, zwei Monate nach dem Konzert, erschien ein Ausschnitt des IMF-Konzerts als Live-Mitschnitt: Mani Planzer Big Band/Internationale Musikfestwochen Luzern.

Der unbequeme Kulturanimator - er beteiligte sich an einem Schauspiel-Projekt, das bei der Regierung des Kantons Luzern auf Ungnade stieß, und plädierte u. a. für einen unkonventionellen, über Jahre dauernden Besinnungsprozeß statt einer monsterhaften schweizerischen Landesausstellung im Jahre 1991 - schließlich erhielt Planzer trotz seiner kritischen Kommentare zum einheimischen Kulturleben, die er sich nicht nehmen läßt, kurz vor Weihnachten den Anerkennungspreis der Stadt Luzern (nach OM im Jahre 1977 ging er zum zweiten Mal in den Kreis der Jazzer). Die Betonung liegt dabei auf Anerkennung, denn die Preissumme von 2500 Franken ist wohl doch eher hur eine bescheidene Entschädigung für seine Arbeit.

Meinrad Buholzer

Stilistisch offen

Eddie Hayes Group

Stimme und Flügelhorn im Soundmittelpunkt? Zuversicht und Skepsis hielten sich im Zuhörerkreis der kleinen Gemeinde von Jazzfreunden, die sich zum vom Augsburger Jazzclub organisierten Konzertgastspiel der seit Herbst 1979 bestehenden amerikanisch-deutschen Eddie Hayes Group in der Kreßlesmühle versammelt hatten, zunächst die Waage.

Beim zögernden Anfangsfeedback spielte dann sicherlich die eingangs etwas unglückliche Stückeauswahl des fünfköpfigen Jazzensembles um den aus Boston, Massachusetts stammenden, seit etwa acht Jahren in Westberlin ansässigen Flügelhornisten und Trompeter Eddie Hayes die Hauptrolle. Die balladesk-ruhigen Ar-

rangements von „W. L" und „Number One", Kompositionen aus der Feder Eddie Hayes, waren für den Beginn einfach zu cool, um den musikalischen Funken überspringen zu lassen. Aber mit der ersten schnellen Nummer ging ein Ruck durch Musiker und Publikum: Jetzt duettierten Eddie und seine Frau, die Vokalistin Erika Hayes, bravourös und präzis beim kompliziert synkopischen, atemberaubend schnellen Themenunisono und umrankten sich mit verblüffender Harmonie in den Abschnitten gemeinsamen Improvisierens. Der elegante, strahlend-weiche Flügelhornton kommt der Spielauffassung Eddie Hayes' sehr entgegen: Variationsreich setzt er das Instrument sowohl brillant attackierend im Stil des „Vaters des Hardbop", Clifford Brown, als auch lyrisch mit saxophonartiger Geschmeidigkeit ein. Erika Hayes' konzentrierter Scatgesang nimmt die Tonbildung und Phrasierung ihres Mannes flexibel und phantasiereich auf, komprimiert sie entweder im dynamischen Stakkato (sie zeigt hierin Parallelen mit Urszula Dudziak) oder löst sie mit beachtlichem Stimmumfang in Melodiebögen auf, wobei sie stark an die Stilistik ihrer Gesangskollegin Flora Purim erinnert.

Weniger gefiel sie mir an diesem Abend hinsichtlich ihrer Konsequenz im Soloaufbau: Bisweilen fehlte Erika Hayes innerhalb der experimentellen solistischen Gesangspassagen der kraftvoll zupackende Mut zur ausführlicheren Ausgestaltung, eine Fähigkeit, die dem Gruppenpianisten Bernhard Arndt in einem hohen Ausmaß eignete. Arndt wartete mit rhythmisch prägnanter Akzentuierung auf und fesselte durch eine exzellente Klaviertechnik. So zauberte er z. B. im Rahmen einer energiegeladenen pianistischen Soloreise, bei der er Elemente der klassischen Musik bis hin zum Free Jazz verarbeitete. Bewunderungswürdiges und mit viel Beifall Bedachtes aus dem nicht gerade als Paradeinstrument anzusprechenden „Mühle"-Klavier hervor. Die die Rhythmusgruppe komplettierenden Namensvettern der Gruppe, der mit viel Sicherheit agierende, auch mit einigen technisch sauber gespielten Soli hervortretende Thomas Fassnau auf dem Elektrobaß sowie der exakt-dezente „Gruppenmotor", Schlagzeuger Thomas Holm, stellten stets unter Beweis, daß das Bestreben der Gruppe, musikalisch gleichberechtigt und geschlossen aufzutreten, kein leerer Anspruch ist.

Heftiger Schlußapplaus unterstrich schließlich, daß das musikalische Konzept der Eddie Hayes Group, die stilistisch offene, integrative Darbietung verschiedener Jazzspielformen von Bebop bis zum Free Jazz, starken Anklang gefunden hatte.

Roman Kern

Ohpsst mit (v. l. n. r.) Ludolf Kuchenbuch, Mikro Rilling und Klaus Henrichs
Foto: FMP/Dagmar Gebers

Musik macht doch satt

Berliner Jazztrio Ohpsst

Bei Ohpsst, einem Berliner Jazztrio, hat die Musik nur noch zwei Nachteile. Sie wärmt und kleidet zwar nicht, wie das altchinesische Sprichwort es sagt, aber sie macht immerhin satt. Und das, im Berliner Flöz, auf hintersinnige Weise. Denn inmitten der auf deutschen Büß- und Bettags-Tellern adrett arrangierten Bananen, Äpfel, Weintrauben, Datteln, Feigen und Nüsse lauert amerikanisches Kau-Konditionstraining: die chewing gums, zu deutsch: amerikanische Kaugummis. In der Pause sind sie zuerst weg.

Die Ohpsstler, das sind die drei Jazzspaßvögel der ehemaligen Gruppe ,,Os mundi", das sind der Berliner Geschichtsassistenzprofessor Ludolf Kuchenbuch, Tenor- und Sopransaxophon, Gitarre, der Sozialarbeiter Mikro Rilling, Cello und Posaune, und der Student Klaus Henrichs, Bariton- und Altsaxophon. Sie machen weder großes Happening noch bloßes Kabarett, sie gehen nur professionell kalauernd mit ihrem Amateurstatus um. Ihre Ästhetik ist wahrheitsgemäß die des Nichtgelingens in Form tiefsitzender Sprüche, die Kunst als Gemachtes freilegen, musikalischer Blödeleien, szenische Absurditäten. Das schwankt zwischen Insterburg-Schelmereien und der bohrenden Naivität kurzer Valentin-Filme.

Zusammengehalten wird der Abend durch Warten, Warten auf (Charlie) Godot. Auf den Telefonanruf einer großen Schallplattenfirma, vielleicht, oder auf das Eintreten des vierten Mannes, des professionellen Jazzmusikers. Telefon und Stuhl stehen bereit. Inzwischen unterhält Ohpsst mit der Parodie auf einen Fünf-Nonenakkorde-Abwärts-Swing („Liebe Jazzfreunde, ich begrüße Sie . . ."). Man vertreibt sich die Zeit mit dem „Soundtrack aus unserem letzten Film; wir dürfen davon ausgehen, daß Sie die Melodie kennen", mit einem Stück für Gitarre, Violine und fliegend geschlagener Triangel, mit zwei rauchigen Saxophonen, die sich über gezupftem Walking-Bass-Cello eine heiße Bebop-Hetzjagd liefern.

Zwischendurch hat Ohpsst, bereits auf Platte bei der Berliner FMP (SAJ 22) dokumentiert, auch ein eigenes Klangmarkenzeichen, jenseits der Koketterie mit dem Dilettantentum: Tenorsax, Altsax und Cello intonieren in schwebenden Klangballungen eine Art balladesken Hindemith. Das ist, auf jazzige Art, der traditionsreiche Berliner Stil engagierter Spielfreude, der die Kompositeursnamen wie Egk, Steffen, Erdmann elegant hopsgehen läßt. Bei Ohpsst sind es aufregend freie, befreite Neobarock-Imitationen - absolut podiumsreif: im atonalen Material dreistimmig scharf aufgespannte Kammermusikgesten, die oft choralartig vegetieren und in der Improvisation, mit Verve vorangetrieben, zu aggressiven Ausbrüchen aufplatzen.

In den besten Momenten reicht Ohpsst an die einschlägigen Vorbilder heran: an das Rova Saxophone Quartet, an den Münchner Saxophone Choir, an Bartök. Im „Rondo" greifen sie allerdings wieder auf Tonalität zurück. „Wir haben keine Zeit, radikal zu sein". Und: „Das Perfekte ist immer so unnahbar, über Schlechtes kann man sich besser beugen. Wir spielen jetzt bös' Gebeugtes". Das bös' Gebeugte kann sich auch allemal unter Profis hören lassen.

Jürgen Engelhardt

Jazz aktuell

Anschauliche, bildhafte Themen bringen den Orchesterapparat in Bewegung: Toshiko Akiyoshi (links), **Lew Tabackin (Mitte)** **Foto: Uwe H. Seyl**

Aufrührige Naturidylle

Akiyoshi-Tabackin-Big Band

Die 16köpfige Big Band der aus Japan stammenden Pianistin Toshiko Akiyoshi und des amerikanischen Flötisten/Saxophonisten Lew Tabackin hat seit ihrem Jazztageauftritt im November 1979 in der Berliner Philharmonie erheblich an Profil gewonnen: an musikalischer Phantasie, an arrangierten Instrumentationsraffinessen, an Ausdrucksfarben. Big Bands heute zu machen, ist aus musikalischen wie ökonomischen Gründen schwierig. Einschlägige Stiltraditionen und behäbig dickflüssige Arrangements stehen zumeist quer zur aktuellen Sehnsucht, sich in der individuellen Beherrschung des Jazzmaterials eigene freie Wege zu suchen. Und sechzehn Musiker auf Tournee zu schicken, davon kann man immerhin vier kleinere Gruppen finanzieren.

Akiyoshi/Tabackin zeigten in der ersten Hälfte ihres Berliner Quartier-Latin-Konzerts, in der die Tourneemüdigkeit (Paris, Freiburg, Mailand) noch nicht im schädigenden Maße durchschlug, wie das trotzdem zu machen ist. Anschauliche, bildhafte Themen bringen den Orchesterapparat in Bewegung: der japanische „Waschbär" huscht in der bewegungskauzigen Schlagzeugeinleitung über die Besen-geriebenen Trommelfelle, gleitet tief in die ,,bratzend" glissierenden Posaunen, posiert und reckt sich im listigen Baritonsax-Solo. Oder ein japanisch folkloristisches Thema mit vier Flöten unisono plus Baßklarinette plus hochsirrenden, gestopften Trompeten. Oder landschaftliche Stimmungen. Das „Herbstmeer" wird mit einem Filzschlegelsturm auf den Becken assoziativ erweckt, lautmalerische Effekte von Trompete, Posaune, Saxophon produzieren Atmosphäre, und ein rhythmisch raffiniertes Flötensolo von Lew Tabackin betrachtet die aufrührige Naturidylle aus der Ausdrucksperspektive zugleich Debussys und der japanischen Shakuhachi (Bambusflöte).

Die Qualität einer Big Band hängt eben von solcher thematischen Ausnutzung der orchestralen Möglichkeiten und zugleich von der Qualität ihrer Solisten ab. Die zweite Hälfte des Konzerts war, so betrachtet, der Routine swingender Big Band-Formeln gewidmet.

Jürgen Engelhardt

Anziehungskraft wird immer größer

13. Int. Old Time Jazz Meeting Biel-Bienne

Das International Old Time Jazz Meeting Biel-Bienne hatte seine Faszination nicht verloren. Es scheint eher so, als ob die Anziehungskraft dieser beliebten Veranstaltung noch größer geworden ist. Wie in den letzten Jahren wurde auch diesmal eine sehr gute Mischung aus Spitzenbands, Solisten und guten Amateurgruppen geboten. Andre J. Racine, Veranstalter und Bandleader der Swiss Dixie Stompers, hat erneut sehr guten Geschmack bewiesen und auch die Gesamtorganisation war wieder hervorragend. Seit 12 Jahren hat es im Kongreßhaus in Biet Oldtime Jazz an zwei Abenden im November gegeben und jedesmal war es eine Freude, dabei gewesen zu sein.

Daß der Beginn des 13th International Old Time Jazz Meeting auf Freitag, den 13. (November) fiel, war in diesem Fall kein schlechtes Omen.

Schon der erste Abend fing vor fast ausverkauftem Haus vielversprechend an. Die Take off Big Band aus Burgdorf unter der Leitung von Umberto Arlati bot hervorragend swingenden Big Band Jazz. Und das, obwohl fünf Musiker der Stammbesetzung eine Übung beim Schweizer Bundesheer absolvieren und daher ersetzt werden mußten. War auch die Auswahl der Stücke für ein Old Time Jazz Meeting teilweise zu modern, kam doch eine großartige Stimmung auf. Ein ganz besonderer Pluspunkt für die Band ist die Sängerin Gloria Niemann.

Als zweite Gruppe des Abends, sozusagen die Hausband des Meetings: die Swiss Dixie Stompers. Mit viel Spielfreude und einem neuen Posaunisten boten sie einen Querschnitt durch den traditionellen Jazz. Die solistischen Leistungen sind noch besser geworden, das Kollektiv noch genauer und es war eine Freude zuzuhören. Pianist Buddha Scheidegger steigerte sich immer mehr - wie wäre es mal mit einer Schallplatte als Solist?

Der Höhepunkt des ersten Abends aber war, wie schon vor zwei Jahren, die Chris Barber Jazz Band, die viel Varianten bietet, über exellente Musiker und in Chris Barber über einen hervorragenden Arrangeur und Leader verfügt. Viel der momentan gespielten Stücke sind auf der kürzlich erschienenen Schallplatte „Take me back to New Orleans" zu hören. Das gleichnamige Stück kann sich zu einem richtigen Ohrwurm entwickeln. Selbstverständlich gehört auch Duke Ellington mit ins Programm, nicht von ungefähr einer der Lieb-

lingskomponisten von Chris Barber. Ein Stück, wieder ins Repertoire aufgenommen soll noch erwähnt werden: „Spanish Castles" von George Gruntz; Pat Halcox spielte ein wunderbares Trompetensolo. Das Publikum war begeistert und der erste Abend des Bieler Meetings war trotz der ,,13" ohne Panne abgelaufen.

Der zweite Abend brachte wieder die große Wanderung vom großen Saal ins Foyer und zum Vereinssaal. Insgesamt 12 Gruppen und Solisten traten am Sonnabend auf. Die Hauptattraktionen waren sicher das Peanuts Hucko Quintett und Beryl Bryden mit den Swiss Dixie Stompers. Außerdem spielten noch die Amis du Jazz, Bowler Hats, Dixie Kids, Fats and his Blue Jazz Cats, 1st Ambassador New Orleans Street Jazz Band, Juan Gonzales, Tonis Jazzband, Veterinary Street Jazz Band und die Wöschbrätt Band. Hervorzuheben sind die Amis du Jazz, welche seit dem letzten Auftritt in Biel exakter und swingender geworden sind; die Veterinary Street Jazz Band aus München mit Jazz der 30er Jahre; die 1 st Ambassador New Orleans Street Jazz Band mit dem Touch der Marching Bands und Tonis Jazzband mit der sehr talentierten Trompeterin Anne-Marie Wicky.

Beryl Bryden - schon Stammgast beim Bieler Meeting - brachte zusammen mit den Swiss Dixie Stompers den ersten Höhepunkt des Abends. Beryl variiert ihr Repertoire sehr gut und bringt durch neue Stücke viel Abwechslung. Ihre Stimme scheint von Jahr zu Jahr jünger zu werden. Obwohl nur kurze Zeit zur Probe zur Verfügung stand, waren die SDS die ideale Begleitband, hatten mit Beryl Bryden zwei großartige Auftritte und sehr viel Erfolg.

Hatten bis jetzt Dixieland und New Orleans den Ton angegeben, änderte sich das schlagartig, als „fünf zum Teil schon weißhaarige Herren in korrekt sitzenden Anzügen, sich mit vornehmer, steifer Haltung an ihre Instrumente begaben". (So zu lesen in der Waiblinger Kreiszeitung vom 13. November 1981.) Peanuts Hukko, Ralph Sutton, Jake Hanna, Jack Lesberg und Lars Erstrand boten allerdings eine Musik, die alles andere als steif ist. Die Faszination, die von diesen Musikern ausgeht, ist sehr groß. Alte Standards, zum Teil schon lange nicht mehr gehört, wurden zu neuem Leben erweckt und brachten viele swingende Erinnerungen wieder. Peanuts Hucko ist immer noch ein Klarinettist par excellence, Ralph Sutton muß man live hören, um erkennen zu können, wie gut er ist. Jack Lesberg am Bass ist ein unauffälliger Begleiter, der sein Können bei Soli voll ausspielt und Jake Hanna ein wunderbarer Drummer mit erfreulich viel Besenarbeit. Lars Erstrand am Vibraphon war sehr einfühlsam, sensitiv und hat enormen Drive. Leider hört man dieses Instrument viel zu selten und nicht immer so meisterhaft gespielt. Es machte schon sehr viel Spaß, diese Gruppe zu erleben und kein Wunder, daß viele Zugaben gefordert wurden. Als das Publikum auch noch zu tanzen anfing, erinnerte alles noch mehr an die Swing-Ära.

Es gibt viel, an was man jedes Jahr gerne zurückdenkt, an die Gespräche, die Atmosphäre im Kongreßhaus, die Freundlichkeit der Gastgeber und das Gefühl unter Freunden zu sein. Um so erfreulicher die Sicherheit, daß nächstes Jahr das 14th International Old Time Jazz Meeting im November stattfinden wird.

Walter L. Henne

Man muß ihn live hören, um erkennen zu können, wie gut er ist: Ralph Sutton Foto: WGJB

Jazz aktuell

Workshop in Karlsruhe

James Newton, John Carter

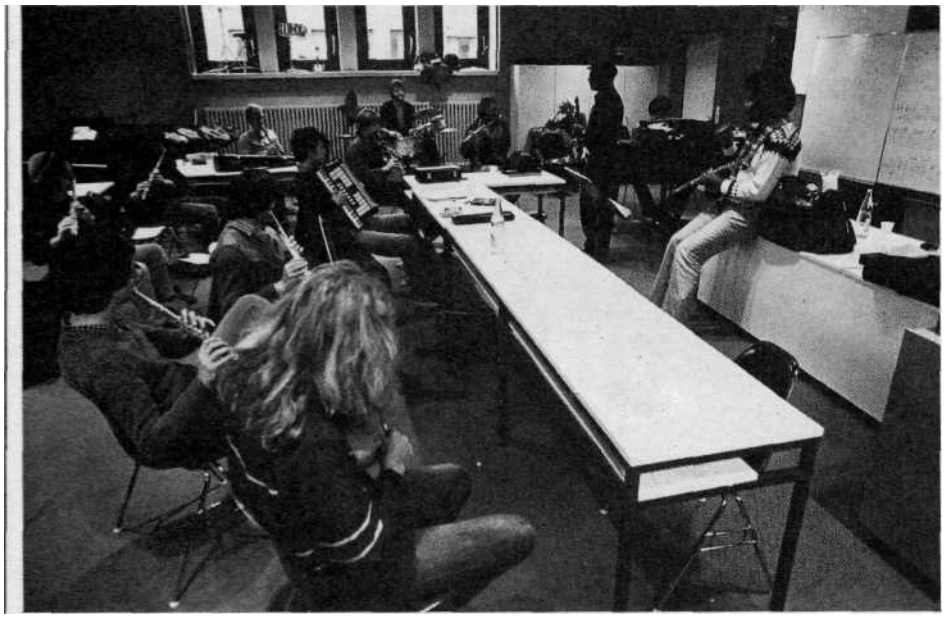
Seit Anfang dieses Jahres ein vierköpfiges Team im Karlsruher Jazzclub die Programmgestaltung übernommen hat, tut sich etwas. So waren schon Joe Henderson, Mal Waldron, Oliver Lake, Enrico Rava, Odeon Pope, die Rozie-Brüder, Lester Bowie u. a. im Jazzclub Schlachthofgaststätte und in der Aula der Pädagogischen Hochschule zu Gast. Leider ist ein derartiger Idealismus oft auch mit finanziellen Schlappen verbunden, die zu tragen für einen kleinen Club wie der in Karlsruhe gar nicht so leicht ist. Während die oben genannten Jazzer auch in anderen Städten auftraten, stellte der Workshop mit dem Flötisten James Newton und dem Klarinettisten John Carter, der am 24. und 25. Oktober abgehalten wurde, etwas Außergewöhnliches dar. Die etwas verspätete Ankunft der Musiker per Flugzeug wurde von den siebzehn Teilnehmern, die z. T. aus ganz Deutschland angereist waren, genutzt, um sich gegenseitig kennenzulernen und Erfahrungen auszutauschen. Am Samstag gegen Mittag war es dann soweit. Zwischen den locker wirkenden Meistern und den Teilnehmern entwickelte sich ein durchaus gleichberechtigtes Verhältnis, das dem Kurs sicher sehr zugute kam. Natürlich kann in anderthalb Tagen kein kompletter Jazzkurs abgehalten werden, aber schon das persönliche Kennenlernen der Musiker und zu sehen, wie sie arbeiten - ihre täglichen Übungen beispielsweise -, bietet sicher schon alleine Information und Ansporn. Das allgemeine Interesse zeigte sich auch darin, daß nicht nur Flötisten und Klarinettisten erschienen waren, sondern auch Pianisten, ein Trompeter, ein Geiger, ein Akkordeonist, ein Gitarrist und ein Schlagzeuger. Um sich gegenseitig auch musikalisch vorzustellen, durfte am Anfang jeder etwas Beliebiges auf seinem Instrument vorspielen. Nach allgemeinen Dingen wurde dann begonnen, einen einfachen zwölftaktigen Blues, Ellingtons „C Jam Blues", zu spielen. Hierbei sollte jeder die Gelegenheit haben, nach vorherigem gemeinsamem Spielen des Themas zu improvisieren.

In kleineren Gruppen wurden dann ein Flötenquartett von James Newton bzw. ein Klarinettenquartett von John Carter sowie ein Stück für Geige, Klavier und Schlagzeug, ebenfalls von Carter, erarbeitet. Diese Kompositionen waren hauptsächlich durcharrangiert, boten aber auch im festgelegten Rahmen die Möglichkeit, frei zu improvisieren. Durch die Wahl eines traditionellen und jeweils eines modernen Stückes konnte sich einerseits jeder Kursteilnehmer solistisch betätigen, andererseits legten Carter und Newton aber auch Wert darauf zu zeigen, daß freier Jazz nicht ohne Tradition auskommt, ja vom Musiker nur über die Tradition gespielt und vom Zuhörer nur über die Tradition gehört und verstanden werden kann.

Im Gegensatz zu den Meisterkursen in Burghausen, die meistens während des Jazzfestes stattfinden, bekamen die Teilnehmer von den Veranstaltern in Karlsruhe die Möglichkeit, durch die Bildung eines sogenannten Workshop-Orchesters die in den zwei Tagen behandelten Stücke abends im Konzert aufzuführen. Hierbei spürte jeder Teilnehmer und Zuhörer, daß interessante Konzerte nicht nur durch perfekte Auftritte von Spitzenmusikern zustande kommen. Tatsächlich tobte dann auch das Publikum am Abend in der Aula der Pädagogischen Hochschule, als das Workshop-Orchester die neuen Stücke mutig aufführte, und Carter und Newton danach noch im Duo ihr ganzes Können demonstrierten, während beim darauffolgenden Elvin-Jones-Quintett keine so richtige Stimmung mehr aufkommen wollte.

Es bleibt zu hoffen, daß derartige Workshops mit etablierten Musikern auch weiterhin abgehalten werden, um jungen Musikern neue Impulse zu geben, sich mit Jazz zu beschäftigen.

Jochen Richter



Information und Ansporn durch John Carter und James Newton (r.) **Foto: Jochen Richter**

Hamburger Tage in Leningrad mit den

Jailhouse Jazzmen

Hamburg und Leningrad sind Partnerstädte. Alle zwei Jahre präsentiert sich die eine Stadt in der anderen. Vom 22. bis 29. Oktober 1981 stellte sich Hamburg mit einem vielseitigen, kulturellen, sportlichen und wissenschaftlichen Programm in der Stadt an der Newa dar. Die Hamburger Tage in Leningrad eröffnete der Bürgermeister Sajkow in Anwesenheit einer Hamburger Senatsdelegation unter Leitung des Ersten Bürgermeisters von Dohnanyi. Zum Programm gehörten Konzerte des Philharmonischen Staatsorchesters aus Hamburg in der Leningrader Philharmonie, Vorstellungen des Hamburger Staatsopem-Ballets im Malij-Theater, eine Photo-Ausstellung „Hamburg heute" im Ethnographischen Museum, eine Gemälde-Ausstellung „Der frühe Realismus in Hamburg" im Russischen Museum, eine Graphik-Ausstellung „Graphik aus Hamburg" im Haus des Künstlers, eine Photo-Ausstellung „Arbeiterbewegung in Hamburg bis 1918" im Haus der Freundschaft, eine Photo-Ausstellung „Jugend in Hamburg" im Palast der Jugend, ein Filmfestival „Hamburger Produktionen" - unter anderem mit dem Film „Nordsee ist Mordsee" - im Kolosseum, Sportwettkämpfe in Schwimmen und Leichtathletik, gemeinsame Kolloquien der Universitäten Hamburg und Leningrad - und nicht zuletzt Konzerte der Hamburger Jailhouse Jazzmen im Leningrader Konzertsaal.

Die Jailhouse Jazzmen hatten gerade ihr 25jähriges Bestehen mit einem Konzert in der randvollen Hamburger „Fabrik" gefeiert. Ihre stilistische Entwicklung - vom

New Orleans bis hin zum Mainstream mit gelegentlichen Free-Jazz-Seitensprüngen - vollzogen sie dort in knapp vier Stunden noch einmal nach. Weil fast alle Musiker mitwirkten, die der Band je angehört hatten, konnten die einzelnen Entwicklungsphasen mit nahezu authentischen Besetzungen dargeboten werden. Um ihre Feier abzurunden, hatten es die Jailhouse Jazzmen geschafft, noch rechtzeitig zu ihrem Jubiläumskonzert eine Kassette mit Begleittext und drei Schallplatten vorzulegen, die ihre Musik mit bisher unveröffentlichten Live-Aufnahmen aus den Jahren 1956-1981 dokumentieren.

Wie fast alle Musiker der rund dreißig Jazzbands in der Hansestadt sind die Jailhouse Jazzmen Amateure. Amateurstatus ist nicht zwangsläufig Synonym für schwache Qualität - in Hamburg wenigstens. Immerhin ist auch die Hamburgische Bürgerschaft ein reines Feierabend-Parlament: tagsüber gehen die Abgeordneten einem anderen Beruf nach. Obwohl Amateure - die Jailhouse Jazzmen wurden ausgewählt, die Hamburger Jazzszene in Leninggrad zu repräsentieren. Denn Hamburg ist auch Jazz.

Erster Eindruck in Leningrad: Sogar das Wetter verhält sich partnerschaftlich. Es nieselt und die Temperatur liegt deutlich über den Nullpunkt - wie in Hamburg. Zweiter Eindruck: Der Zoll besteht darauf, daß die im Handgepäck mitgebrachten Instrumente unverwechselbar beschrieben werden - nicht nur in der persönlichen Zolldeklaration, sondern auch in einer Sammelliste. Hilfreich gemeinte Hinweise des Empfangskomitees: Baujahr, Material, Farbe, Maße . . . Wer das Glück hat, an seinen Instrumenten eine Nummer aufzuspüren, kann aufatmen, passieren und, wartend auf die weniger Glücklichen, seine Uhr der anderen Ortszeit wegen um zwei Stunden vorstellen. Dann lernen die Jailhouse Jazzmen ihr Empfangskomitee näher kennen: Ludmilla, deutschsprechende Führerin von Intourist, und Sergej, Mitarbeiter des Leningrader Stadtsowjet als Wegbereiter. Mitgebracht haben sie einen Bus exklusiv für die Jailhouse Jazzmen: Leningrads Straßen brauchen nicht zu Fuß erschlossen zu werden.

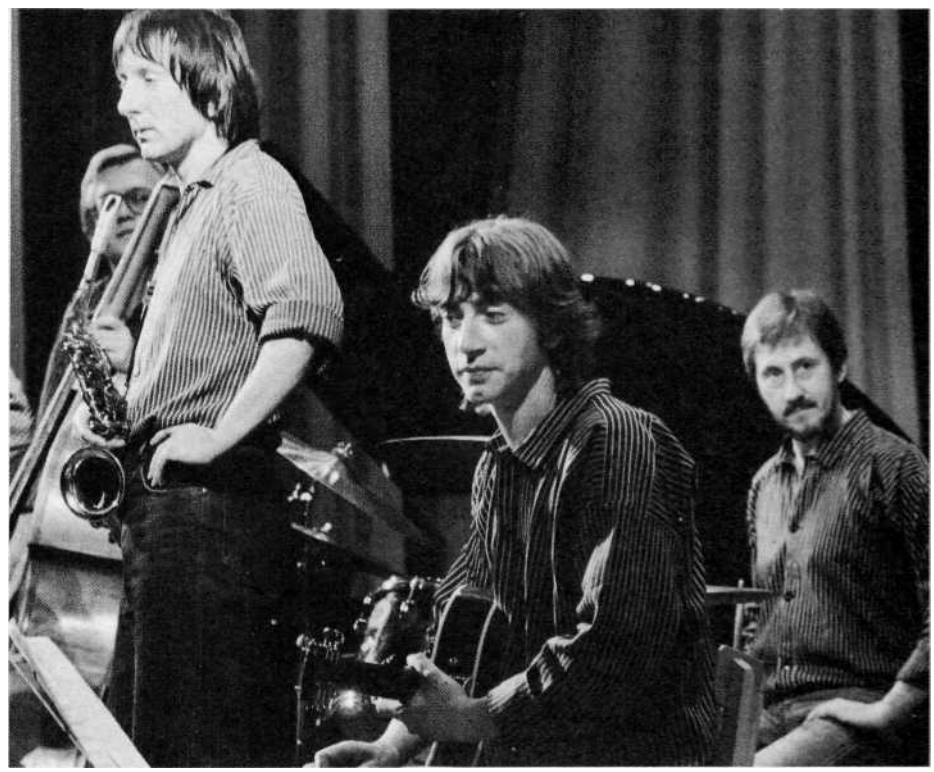
Dritter Eindruck, sich täglich wiederholend: „Beeilung! Wir sind verspätet! Man erwartet uns! Seid doch wenigstens das nächste Mal pünktlich!". Das Programm ist mit Empfängen, Besichtigungen, Begegnungen, Auftritten, Tag für Tag randvoll. Ludmilla und Sergej sind unerbittlich, sie kämpfen für die Einhaltung des Zeitplans. Disponibel sind nur die Mahlzeiten, am ehesten das Abendessen. An Tagen mit Konzerten muß es bis kurz vor Mitternacht verschoben werden.

Ludmilla und Sergej schaffen es schnell, sich unentbehrlich zu machen. Ihre Fürsorge ist grenzenlos und verleitet zur Hingabe. Spätestens zum Frühstück sind sie präsent - hellwach im Gegensatz zu den Musikern - und bleiben es bis zum Beginn der kurzen Nächte. Unermüdlich führen sie die Jailhouse Jazzmen zu den Sehenswürdigkeiten der Stadt, durch die Peter- und Pauls-Festung, Isaaks-Kathedrale, Ermitage, den Smolny, das Russische Museum, das Museum für Musikinstrumente, nach Peterhof, Puschkin und Pawlowsk, in das Kirow-Theater und den Zirkus. Betroffenheit beim Besuch des Piskarjowskoje-Gedenkfriedhofs mit seinen über 500 000 toten Leningradern aus den Jahren 1941-1944 und bei der Besichtigung des Monuments für die heldenhaften Verteidiger Leningrades. Ludmilla erläutert sachlich, ohne die Spur eines Vorwurfs. Allmählich weicht die Betroffenheit von den Musikern, deren Landsleute vor vier Jahrzehnten 900 Tage die Stadt belagerten. Selbst die Straßen zu den Sehenswürdigkeiten sind sehenswürdig. Das Prachtvolle, Gewaltige, Weiträumige dominiert, der Betrachter schrumpft zur Miniatur.

Nach Auftritten zur offiziellen Eröffnung der Hamburger Tage im Hotel Pribaltijskaja, bei einer Kulturveranstaltung im Haus für Freundschaft und Frieden mit den ausländischen Völkern, zur Eröffnung der beiden Ausstellungen „Hamburg heute" im Ethnographischen Museum und „Jugend in Hamburg" im Palast der Jugend, rücken die vier Konzerte, die die Jailhouse Jazzmen zu geben haben, in den Mittelpunkt ihrer Gedanken.

Ein Programm muß aufgestellt werden. Wird es das Publikum ansprechen? Ob der Saal überhaupt voll werden wird? Ludmilla läßt durchblicken, daß der Direktor des Konzertsaales gefragt habe, ob die Jailhouse Jazzmen anstelle ihrer blauweiß gestreiften Kittel eine seriöse Kleidung anzulegen beabsichtigen. Ein Sound Check und eine kurze Probe verlaufen zufriedenstellend. Herr Basinow, der Direktor, entpuppt sich als freundlicher Herr. Über Kleidung wird kein Wort verloren. In der Garderobe dampft ein Samowar. Für Tee ist gesorgt. Ludmilla und Sergej, die Alleskönner, beschaffen Bier und Cola. Natascha, die die deutsche Ansage der Jailhouse Jazzmen auf russisch wiederholen soll, übt ihren Text.

Das erste Konzert beginnt. Nacheinander kommen die Musiker auf die Bühne: Moderator, Sänger, Banjospieler und Trompeter Marcel Horst, Pianist Peter Cohn, Bassist Thomas Koch, Gitarrist Rainer Baumann, Schlagzeuger Leif östergard, Trompeter Hans-Joachim Hüper, Posaunist Horst Schröder und Altsaxophonist und Flötist Gerd Müdde. Sie untermalen dann die Ansage mit einem Blues. Der Saal ist voll. Nach ein, zwei Stücken löst sich die Spannung. Dem Publikum scheint die Musik zu gefallen. Der „St. Louis Boogie" erweist sich als Renner. Das Publikum beginnt rhythmisch zu applaudieren, junge Mädchen eilen zur Bühne und strek-



Vier von den Jailhouse Jazzmen in Leningrad, v. l. n. r.: Thomas Koch, Gert Müdde, Rainer Baumann, Leif Ostergard

ken den Musikern Blumen entgegen. Ein recht frei vorgetragens Stück - „Back home" von Yusef Lateef - kommt nicht so recht an. In den nächsten Konzerten wird es durch „Sweet Georgia Brown" ersetzt. Hinter der Bühne gratulieren die Betreuer. Die Jailhouse Jazzmen sind erleichtert. Zum Schluß zwei, drei Zugaben, das erste Konzert ist gelaufen. Der nächste Abend verläuft ähnlich, wieder rhythmischer Beifall, erneut Blumen über Blumen, außerdem ist das Fernsehen daund macht eine kurze Aufzeichnung für den NDR. Der folgende Tag ist konzertfrei, der örtliche Hörfunk sendet drei Titel aus dem letzten Konzert. Ludmilla besteht hartnäckig darauf, daß sich die deutschen Ansagen an den vereinbarten Text halten: Natascha, die auf russisch wiederholt, sei sonst die Blamierte. Marcel, der nicht nur singt, zupft und bläst, sondern auch moderiert, muß sich spontanes Reagieren verkneifen. Die beiden letzten Abende sind beinahe schon Routine. Das Lampenfieber spielt keine nennenswerte Rolle mehr. Der Funke springt wieder über. In der Pause des letzten Konzerts spielt Direktor Basinow auf dem Garderoben-Klavier die Leningrader „National-Hymne", das Abendlied von Soloviev-Sedoi - schwermütig, in Moll, sehr russisch. Die Jailhouse Jazzmen hören aufmerksam zu und bringen es als letzte Zugabe. Nach zwei, drei Takten braust der Beifall auf. Das Leningrader Publikum und die Jailhouse Jazzmen fühlen sich verbunden.

Für den Abschluß der Hamburger Tage sieht das Programm der Jailhouse Jazzmen ein Treffen im Jazzklub Kvadrat vor. Statt der erhofften Club-Atmosphäre erwartet die deutschen Musiker ein prunkvoller Saal im Haus der Architekten in der Herzenstraße - mit viel Gold, Spiegeln, Lüstern und glänzendem Parkett. Posaunist Horst Schröder denkt an die angekündigte Jam Session und stöhnt: „Hier fällt mir nichts ein". Im Vorsaal eine scheinbar endlose Wandzeitung, dem Jazz gewidmet. Ein Gast blättert in der Zeitschrift Down Beat. Die Jailhouse Jazzmen spielen drei Stücke, dann stellen sich drei einheimische Bands vor. Zwei spielen traditionellen Jazz, eine Hardbop. Sensationell die Hardbop-Gruppe: vier Rhythmiker, drei Bläser, darunter der Flügelhornist David Goloschokin, der am Vortage gerade 20 Jahre jung gewordene Altsaxophonist Igor Butman und der Schlagzeuger Jewgenju Gubermanu. Mit den Musikern und den Club-Funktionären entwickeln sich Gespräche. Kontakte werden geknüpft, eine Session verbindet die Musiker zusätzlich. Alle Jailhouse Jazzmen erhalten eine Schallplatte mit Leningrader Jazzgruppen und eine Plakette des Jazzklubs Kvadrat überreicht. David Goloschokin, der sensationelle Flügelhornist, sagt: „Ich spiele in der Nachtbar des Hotels Moskwa ab 23 Uhr; kommt zu uns und steigt ein".

Tatsächlich, das Abschiedsessen für die deutschen Musiker findet im Hotel Moskwa statt. Mit dabei sind Offizielle, Direktor Basinow, Natascha, Ludmilla und Sergej. Zufriedenheit spiegelt sich nicht nur in den Gesichtern, sondern bestimmt auch die Trinksprüche. Dazu läuft eine Show. Das Programm - formal Las Vegas, inhaltlich russisch - ist eindrucksvoll; das Orchester, die Sänger und Tänzer sind makellos. Nach dem elften oder zwölften Wodka (man ist inzwischen abgehärtet!) treibt es die Jailhouse Jazzmen in die Nachtbar. David, Igor und Jewgenju - die Hardbopper vom Jazzklub Kvadrat - freuen sich. Die nächste Stunde gehört dem Blues. Marcel Horst, Rainer Baumann, Leif östergoard, Horst Schröder und Hans-Joachim Hüper steigen ein. David Goloschokin, im Jazzklub brillanter Flügelhornist läßt nun als ebenso hervorragender Tenorsaxophonist und Violinist aufhorchen. Die Bluesnummer „Route 66" wird fast zur Orgie für Musiker und Gäste der Nachtbar. Für die Jailhouse Jazzmen sind die Hamburger Tage in Leningrad mit einem eindrucksvollen und krönenden Abschluß zu Ende. Sergej erklärt: „Ich bin jetzt ein Jazzfan", Ludmilla - ein kleiner Vorbehalt ist spürbar - schließt sich an.

Hans-Joachim Hüper

Posaunen vor

Berlin Bones

Es gibt keine Stadt in Deutschland (Ost und West), die zugleich so viele Jazzer hat und keine Szene, so viele Improvisierer und so wenig kulturpolitische Lobby. Da tauchen zwar neue Namen auf, gibt es hier und da verheißungsvolle Initiativen, formieren sich Gruppen, und dennoch wagt niemand, das Wort „Berliner Jazz-Szene" glaubwürdig und mit gutem kulturellen Gewissen in den Mund zu nehmen. Da gibt es beispielsweise die Berlin Bones, eine musikalisch brillante Gruppe, die der in Amsterdam lebende südafrikanische Bassist mit englischem Paß, Harry Miller, während seines DAAD-Aufenthaltes neben anderen Aktivitäten in unserer Stadt initiierte: die beiden Berliner Posaunisten („Bones" ist doppeldeutig, sowohl die Abkürzung von „Trombones" als auch das englische Wort für Knochen), Andreas Boje und Thomas Wiedermann, wesentlicher Teil des Berlin Jazz Workshop Orchestra, entdeckten die Möglichkeiten ihrer als behäbig verschrienen Instrumente im freien musikalischen Gespräch. Dazu holten sie sich den Schlagzeuger Manfred Kussatz.

Eine eigenartige, für die Jazzgeschichte ungewöhnliche Konstellation war entstanden: Baß und zwei Posaunen emanzipieren sich glänzend von ihren tiefen Klangfundamenten, lösen sich aus ihrer traditionellen Stützfunktion. Nicht über die Nachahmung jazzklassischer Soloinstrumente, wie so oft, sondern über das bewußte, phantasievolle Umgehen mit ganz instrumentaleigenen Artikulationen.

Das Improvisationsmaterial ist einleuchtend: typische Posaunen-Riffs aus Schleiftönen, Staccato-Partien, schnelle freie Bebop-Figuren, glissierende Posaunen-Kantilenen, fanfarenähnliche Gebilde, schnelle Tremoli, Tonrepetitionen, verfremdete Instrumentalklänge (Intervallblasen, Dämpfer aus Plastikschüssel, Styroporkugel, Gummisaugglocke). Das Material wird sofort in einer Art synchronem Gespräch zwischen Posaune und Baß improvisatorisch entfaltet. Ein Prozeß wird in Gang gesetzt, in dem Kantilenen flink gegen einen rhythmisch akzentuierten Swing steht, Figural-Imitationen sich durch die Register jagen, farbigen Klangspektren sensibel nachgehört wird und die freie Bebop-Gebärde bizarr aufleuchtet mit dem Wissen der Freien Musik.

Andreas Boje ist hierbei, um eine Metapher zu riskieren, der sich wiegende, gelenkige, schwankende Tanzbär. Im durchgängigen Puls hört er seinen fast immer akkordisch gebauten, freimelodischen Bögen nach, drängt in dichter Phrasierung auf intensive Zuspitzungen. Thomas Wiedermann nimmt sich den Widerpart eines konzentrierten Kraftpaketes aus prägnanten Klangrhythmen (lieber keine Tier-Metapher), versucht eher langfristige Dramaturgie zu ermöglichen. Unglaublich, wie der Kontrabaß hierzu, wie nebenbei, die improvisatorischen Spielregeln vermittelt, freie Posaunenspekulation abstützt, und zugleich doch sich in die schillernden Klanglinien und Felder einpaßt, eigenständige Impulse gibt. Und auf gleichem Niveau der Kussatz, den ich zugegebenermaßen oft unterschätzt habe und der hier ein lustvolles, instrumental sehr abwechslungsreiches Timing des Schlagzeuges einbringt, der mutwillig das Tempo forciert, plötzlich Bebop-Timing hineinschlägt, mit grotesken Wirbeln, burlesken Figuren und aufheizenden Akzenten - so als säße er in der 52nd Street und nicht im Berliner Flöz in der Nassauischen Straße. Wie gesagt, jede andere Stadt würde mit den musikalischen Pfunden solcher Kreativität auch in der kulturellen Struktur und Image-Pflege wuchern. Bei uns vegetiert sie am Rande, und ihren Zerfall zu prognostizieren, bedarf es keiner Prophetie. Denn Harry Millers DAAD-Stipendium ist längst abgelaufen, der Auftritt war eine Art musikalische Henkersmahlzeit, und Begnadigung steht in einem „Berliner Jazzleben" nicht zu erwarten.

Jürgen Engelhardt

Das **Modern Jazz Quartet** lebte im Oktober wieder auf. John Lewis, Milt Jackson, Percy Heath und Connie Kay waren zunächst zwei Wochen in Japan, gaben danach in der New Yorker Avery Fisher Hall ein Konzert und traten auch in San Francisco auf. Das Quartett hatte sich offiziell im November 1974 nach 22jährigem Bestehen aufgelöst, wurde aber 1976 und 1977 wieder kurz für Auftritte formiert. John Lewis unterrichtet heute in New York Jazzpiano, Improvisation, Jazzgeschichte und Ensemblespiel.

Eubie Blake besuchte kürzlich seinen alten Freund, den Pianisten Eddie Heywood im „Rainier's" im Sheraton Center in New York. Der 98jährige Pianist ließ es sich dabei nicht nehmen, mit Heywood vierhändig Klavier zu spielen.

Danube Jazz Serie nennt die Bellaphon Österreich eine neue Plattenreihe, in der regelmäßig österreichische Jazzproduktionen erscheinen werden. Den Anfang machten Harry Sokals „Timeless Dreams" und Art Farmer mit den „Foolish memories".

Color Man ist der Name des geplanten Universal Filmes über Charlie Parker. Im Juni soll mit den Dreharbeiten dieses Filmes begonnen werden, für den Joel Oliansky als Direktor verantwortlich zeichnet. Richard Pryor wird die Rolle Charlie Parkers übernehmen.

Dave Brubeck gab mit seinem Quartett, dem Westminster Choir sowie Mitgliedern des New Jersey Sinfonieorchesters ein Benefizkonzert in der Cathedral of the Sacred Heart in Newark für das Karen Ann Quinlan Center of Hope. Dieses in Newton, N.J., beheimatete Center hilft vor allem Krebskranken und deren Familienangehörigen.

George T. Simon, der als Autor der Bücher „The Big Bands", „The best of the Music Makers" bekannt wurde, tritt seit geraumer Zeit jeweils mittwochs im Eddie Condon's Club in New York auf. Mit Simon, der am Schlagzeug sitzt, spielen der Saxophonist Bill Simon, der hauptberuflich Musikredakteur bei Reader's Digest Books ist, sowie Hai Schaefer, Michael Fleming und Dan Fox an Klavier, Baß und Gitarre.

Der **Jazz Circle Basel,** eine Gruppe begeisterter Plattenfreunde, konnte am 5. Dezember sein 20jähriges Jubiläum feiern. Im Spätsommer 1961 aus der Jazz-Interessengemeinschaft Basel hervorgegangen, wurden in regelmäßigen Plattenabenden das Wissen vertieft und die Freude am Jazz verbreitet. Nachdem schon zum 10jährigen Bestehen eine Langspielplatte herausgegeben werden konnte (Arnett Cobb „Jumpin' the blues"), erschien jetzt eine weitere: Howard McGhee „Howard McGhee Spezial" mit Aufnahmen aus den Jahren 1945-1948. Kontaktanschrift: Dieter Hartmann, Fortunastr. 18, CH-4302 Äugst, Schweiz.

Wieder 3 Sonderkurse in Burghausen

Vom 15.-17. Januar werden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik des Mautnerschlosses Burghausen drei Sonderkurse durchgeführt. Es sind dies: 111. Jazzkurs Burghausen (Sonderkurs 15 für Gitarre), Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte der Gitarre im Jazz. 112. Jazzkurs Burghausen (Sonderkurs 16 für Percussion), Dozenten: Gerhard Laber, Percussion, Joe Viera, Theorie, Geschichte. Dieser Kurs wendet sich an alle, die am Spiel von Percussionsinstrumenten interessiert sind, also nicht etwa nur an Schlagzeuger. 113. Jazzkurs Burghausen (Sonderkurs 7 für Jazztanz), Dozenten: Claudia Riede, Jazztanz, Joe Viera, Jazz und Tanz/Afrikanische Musik. Die Teilnahmegebühr pro Kurs beträgt DM 50,—. Anmeldungen sind zu richten an: Joe Viera, Klementinenstr. 17,8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 47716 (BLZ 7193000 - H. Viertl) der Volksbank Burghausen (8623) zu überweisen.

Balance mit Albert Mayer (l.), Heinz von Moisy (Mitte) und Paul Müller (r.)

Heinz von Moisy hat innerhalb der letzten 2 Jahre in Tübingen das größte Musikschul-Percussionsstudio der Bundesrepublik aufgebaut. Führende internationale Jazz-Percussionisten wie David Friedman oder Gruppen wie die Family of Percussion mit Peter Giger, Trilok Gurtu, Doug Hammond und Tom Nicholas gastierten bereits dort in Konzerten und gaben Workshops. Für die praktische Arbeit der Schlagzeug-Schüler steht außer kleinen Gruppen eine Big Band zur Verfügung. Derzeit erhalten 65 Schüler Schlagzeugunterricht. Heinz von Moisy hat kürzlich unter dem Namen „Balance" eine neue Gruppe aufgestellt, die außer ihm noch aus dem Baßgitarristen Paul Müller und dem Gitarristen Albert Mayer besteht. Über die Konzeption von Balance äußert er: „Ausgeglichenheit zwischen den Instrumenten, drei gleichberechtigte Stimmen - verschiedene stilistische Erfahrungen der einzelnen Mitglieder der Gruppe verschmelzen - bleiben in ständiger Bewegung durch die Unruhe - die Balance." Kontaktanschrift: Heinz von Moisy, Am Keltengrab 40,7400 Tübingen 3, Tel. 0 70 71/7 32 65.

Cleavon Little übernahm die Rolle von Lester Young in dem biografischen Drama „The Resurrection of Lady Lester", das von Oyamo geschrieben wurde und eine Verbindung von Musik und Drama bringt.

„Deep Blues" und **„The roots of the Blues"** sind die Titel von zwei neuen Büchern über Blues, die in den USA vorgelegt wurden. Robert Palmer verfaßte „Deep Blues", erschienen bei The Viking Press, New York, Sam Charters zeichnet für „The roots of the Blues" - An African Research" verantwortlich, das bei Marion Boyars Publishers, Boston, vorgelegt wurde.

Marion Brown, der seit einiger Zeit in Northampton, Massachusetts, lebt, tritt dort dienstags und mittwochs öffentlich auf. Und zwar solo im „Creedo's Coffee House" und mit eigenem Quartett in der „Sheean's Bar". Zudem erteilt der Saxophonist und Gitarrist Musikunterricht. Kontaktanschrift: Marion Brown, P. O. Box 35, Northampton, Mass. 01061, USA.

Philippe Caillat war in der ersten Dezemberhälfte auf einer Solotournee in Schweden und Finnland. Der französische Gitarrist wird mit dem Bassisten Stefan Riemer und dem Schlagzeuger Joel Allouch im Februar auf Gastspielreise gehen. Im Juni und Juli wird die Gruppe bei Festivals in Skandinavien, Frankreich und Deutschland auftreten. Zuvor wird die Formation für JA & RO Records ihre zwejte Platte produzieren, die auch akustische Solo- und Duoaufnahmen enthalten wird. Kontaktanschrift: JA & RO, Hoyeler Kirchring 18, 4520 Meile 7, Tel. 0 52 26/7 07.

JAM ist der Name einer Plattenfirma, die sich auf Jazz spezialisiert hat. Bisher legte sie vor: The Akiyoshi-Tabackin Big Band „Tanuki's Night Out" und „Farewell to Mingus", Jimmy McGriff „Movin' upside the blues' und ..City lights" sowie Micha l Ürbaniaks NY 5 „Music for violin & jazz quartet". Kontaktanschrift: JAM, 1737 De-Sales Street, N. W., Suite 300, Washington, D.C. 20036, USA.

Das **Berlin Art Ensemble,** das z. Zt. aus dem Altsaxophonisten und Klarinettisten Nick Steinhaus und dem Sopran- und Altsaxophonisten Thomas Borgmann besteht, ging Anfang Dezember auf eine 4wöchige Gastspielreise nach Chile. Wichtigste Termine waren dort ein Konzert am Goethe-Institut in Santiago zusammen mit chilenischen improvisierenden Musikern, ein Abend in der Kulturwerkstatt sowie eine Aufzeichnung für das chilenische Fernsehen. Das Berlin Art Ensemble hat Ende November eine Kassettenproduktion unter dem Titel „Diphonie I" beim ppp-Verlag Berlin vorgelegt. Kontaktanschrift: Berlin Art Ensemble, Kielufer 3,1000 Berlin 44, Tel. 0 30/6 86 72 19.

Jazz at the Pavilion ist der Name einer neuen Jazz-Konzert-Serie, die George Wein in Verbindung mit den Los Angeles Philharmonikern durchführt. Am 10. und 11. Januar wird dort Jaco Pastonus mit neuem Ensemble auftreten, außerdem wurden für weitere Konzerte Sonny Rollins und Gato Barbieri verpflichtet.

Thelonious Monk waren zwei Sonntags-Shows im Wollman Auditorium der Columbia Universität, N. Y. gewidmet. Muhal Richard Abrams, Barry Harris, Mal Waldron, Charlie Rouse, Don Cherry, Steve Lacy, Roswell Rudd, Richard Davis, Ben Riley und Ed Blackwell präsentierten dabei ausschließlich Kompositionen von Monk, der seit 1970 nicht mehr öffentlich aufgetreten ist.

Bestverkaufte Jazzplatten sind derzeit nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard: 1. Al Jarreau „Breakin' away", 2. Crusaders „Standing tall", 3. Ronnie Laws „Solid ground", 4. Bob James „Sign of the times", 5. Spyro Gyra „Free Time", 6. Earl Klugh „Crazy for you", 7. Donald Byrd „Love Byrd", 8. Pat Metheny „As falls Wichita", 9. Miles Davis „The man with the horn", 10. Quincy Jones „The dude".

The Sunset Music Co., die bereits 4mal auf Europatournee war, plant im Frühjahr eine erneute Gastspielreise. So wirddie von dem Banjospieler, Gitarristen und Sänger Lueder Ohlwein 1974 in Berkeley, Californien, gegründete Formation vom 12. - 30. Mai in Europa Konzerte geben und danach vom 1.-13. Juni im „Limmatquai" in Zürich auftreten. Kontaktanschrift: d & p musicservice, Klaus Meyer, Postfach 566, 2200 Elmshorn, Tel. 0 41 21/ 6 15 32.

Jazz News

Jazz Musiker Porträts von Greta Herr und Georg Hoch wurden kürzlich im Kulturzentrum Bunker Ulmenwall in Bielefeld gezeigt. Fotos von Herr/Hoch sind auch in dem Foto-Postkarten-Kalender „Jazz '82" zu sehen, der bei Obermühle in Hofheim erhältlich ist.
Wolfgang Lackerschmid wird sich ab sofort wieder ganz der Musik zuwenden. Der Vibraphonist, der sich in den letzten drei Jahren in erster Linie um den Aufbau der Plattenfirma Sandra Music kümmerte, wurde dort als Geschäftsführer abgelöst. Lackerschmid wird in nächster Zeit wieder Konzerte als Solist bestreiten und mit mehreren Formationen arbeiten, etwa mit der Latin-Jazz Gruppe Sinto. Kontaktanschrift: Wolfgang Lackerschmid, Hauptstätter Str. 35, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11/24 09 49.

Breath hat sich neu formiert. Die Gruppe besteht jetzt aus dem Sopran- und Tenorsaxophonisten Jürgen Seefelder, dem Gitarristen Peter Wölpl, dem Bassisten Peter Christi, dem Schlagzeuger Brüning von Alten und dem Percussionisten Eimer Louis.
Stephane Grappelli wurde kürzlich für seinen unermüdlichen musikalischen Einsatz vom Berklee College of Music mit einer Plakette geehrt. An diesem renommierten Musikcollege soll demnächst auch in Grappellis Namen ein Scholarship Award Fund eingerichtet werden, der zur Förderung besonders talentierter Nachwuchsgeiger verwendet wird. Der 73jährige Geiger, der seit 55 Jahren Musik macht, gab im Berklee Performance Center auch ein Konzert, bei dem sich die Eckeis Brothers, das sind Steven Eckeis, Gitarre, und Jeff Ekkels, Baß, vorstellten.

Erich Kleinschuster erhielt einen Lehrauftrag am Jazzinstitut der Musikhochschule Graz und gab damit nach 10jähriger Tätigkeit die Leitung der ORF Big Band ab. Durch seine Übersiedlung nach Graz wurde auch eine Umbesetzung des Kleinschuster Quintetts nötig. Mit dem Posaunisten spielen jetzt der Trompeter Lee Harper, der Pianist Fritz Pauer, der Bassist Wayne Darling und der Schlagzeuger Erich Bachträgl.
Das **Swiss Jazz Quintet,** das beim International Jazz Competition Wroclaw 81 als Gewinner hervorging, hat für EGO Records eine Platte mit dem Trompeter Franco Ambrosetti als Gastsolist aufgenommen. Das Quintett wird in diesem Jahr wieder Tourneen in Deutschland unternehmen. Kontaktanschrift: EGO-Records, Manuela Preindl, Brunrfenstr. 62 a, D-8913 Schomdorf am Ammersee, Tel. 0 81/92 14 70.
Das **Cremer-Castronari Quartett** formierte sich im vergangenen Sommer aus dem Schlagzeuger Thomas Cremer, dem Bassisten Mario Castronari, dem Pianisten Marcus Becker und dem Gitarristen John Schröder. Kontaktanschrift: Thomas Cremer, Lortzingstr. 24,6000 Frankfurt/Main, Tel. 06 11/59 29 51.

Auch 1982 wird es wieder ein **Women's Jazz Festival** in Kansas City geben, bei dem 16 verschiedene Formationen auftreten werden und auch ein Combo-Wettbewerb durchgeführt wird. Bisher wurden für dieses Frauen-Jazz-Festival, das vom 24. bis 28. März stattfindet, Nancy Wilson, Blossom Dearie, Joanne Grauer und Barbara Carroll gebucht.

Michal Urbaniak gab im November innerhalb von 20 Tagen 15 Konzerte im Duo mit dem Gitarristen Larry Coryell. Zudem trat er mit seiner UBX Band, zu der Kenny Kirkland, Buddy Williams, Anthony Jackson und Larry Coryell gehören, auf. Urbaniak legte jetzt ein Live-Album mit Gene Bertoncini und Michael Moore vor. Kontaktanschrift: Michal Urbaniak, 145 W. 58 St. Nr. 10 a, **New** York, N.Y., 10019.

Mocean wird im Januar für Spygel Records eine Debutplatte machen. Das Jazzrock- und Pantomimen-Quartett, das aus Gert Kilian, Martin Schrack, Büdi Siebert und Wolfgang Lauer besteht, wird als Gastsolisten noch den Harfenspieler Andreas Vollenweider und den Percussionisten Trilok Gurtu hinzuziehen. Kontaktanschrift: Traffic-Promotion, Steinstr. 12, 8740 Bad Neustadt/Brendlorensen.
Gert Kilian wird nach seinem erfolgreichen Percussion-Workshop im Frühjahr 1981 in Toulouse erneut einen Workshop im Centre du Valier in Oust/via Toulouse gestalten. Kilians Sendung „Schwarzafrika - Wiege der Rhythmik", die bisher vom SDR und SWF ausgestrahlt wurde, wird nun auch im Hessischen Rundfunk, im Bayerischen Rundfunk und im Rias zu hören sein. Gert Kilian wird ab Mai 1982 mit dem senegalesischen Meistertrommler Matar Mbyie Vorträge mit Musikbeispielen zu dem Thema „Schwarzafrika -Wiege der Rhythmik" halten. Kontaktanschrift: Gert Kilian, Cranachweg 4, 7312 Kirchheim-Teck, Tel. 070 21/588 58.

Just Friends sind in Trioformation mit dem Pianisten Paul Grabowsky, dem Bassisten Rudi Schröder und dem Schlagzeuger Ernst Bier vom 1.-16. Januar unterwegs. Bier und Schröder werden dann mit dem Posaunisten Hermann Breuer, dem Altsaxophonisten Allan Praskin und dem Pianisten Wolfgang Köhler vom 25. Februar bis 14. März auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Ernst Bier, Kochstr. 16, 3500 Kassel, Tel. 05 61/28 18 53.
Die **Climax Jazzband** hat sich nach zweijähriger Unterbrechung wieder neu formiert. Sie besteht jetzt aus dem Trompeter Cliff Wren, dem Posaunisten Michael „Graf" Runkel, dem Klarinettisten und Altsaxophonisten Andre Beeson, dem Banjospieler Barry Dew, dem Bassisten Michael Dieck und dem Schlagzeuger Christoph J. Hagmann. Kontaktanschrift: Climax Jazzband, Waldnieler Str. 225,4050 Mönchengladbach 1, Tel. 0 21 61/3 31 83.

Der **Hot Club da Sinti** hat jetzt unter dem Titel „Wonderful" seine erste Platte vorgelegt. Zu diesem Ensemble, das Swing ä la Django, Musik deutscher Zigeuner sowie die französische Variante der Zigeunermusik bietet, gehören der Geiger Wedeli Köhler, der Solo-Gitarrist Tschavolo Schmitt, der Rhythmusgitarrist Schmeling Lehmann und der Bassist Jani Lehmann. Kontaktanschrift: Jani Lehmann, Kirchenstr. 12,6920 Sinsheim-Reihen.

Peter Ortmann, zweiter Vorsitzender der Union Deutscher Jazzmusiker, ist seit dem 1. August als Bildungsreferent für die Bundesvereinigung Kulturelle Jugendbildung tätig. Die BKJ hat ihre Geschäftsstelle in der Akademie Remscheid, bekannt von den sommerlichen Jazzkursen. Die neue Kontaktanschrift lautet demnach: Peter Ortmann, BKJ, Küppelstein 34, 5630 Remscheid, Tel. 0 21 91/794-291.
Das **Creative Music Ensemble Hamburg** ist aus der Free Jazz Tradition hervorgegangen und bezieht jetzt auch Elemente des Swing und Punk Jazz in seine Musik mit ein. Das Trio, das aus dem Saxophonisten Georg H. M. Roll, dem Bassisten Johannes Frisch und dem Schlagzeuger Wolfgang M. Reinhold besteht, wird im März auf Tournee durch Deutschland, Frankreich und Italien gehen. Kontaktanschrift: CMEH, Eulenstr, 87, 2000 Hamburg 50, Tel. 0 40/ 39 33 10.

Franz Koglmann unternahm kürzlich mit der französischen Pianistin Flora St. Loup und dem finnischen Saxophonisten und Percussionisten Harri Sjöström eine Finnlandtournee. Das freiimprovisierende Trio gab dabei Konzerte in Helsinki, Järventää, Jeuväskvela, Vaasa und Pori. Kontaktanschrift: Harri Sjöström, Scholaugasse 5, A-2380 Perchtoldsdorf, Tel. 02 22/8 60 54 45.

Eine **Enzyklopädie des Jazz und der modernen populären Musik** wurde kürzlich von Edition Supraphon in der CSSR vorgelegt. Es handelt sich dabei um den ersten Band einer Reihe, deren weitere Bände 1985 bzw. 1990 erscheinen. Er wurde von Antonin Matzner, Igor Wasserberger und Dr. Ivan Polednak verfaßt und enthält nicht nur Angaben zu Stichworten von Jazz und Rock, sondern auch Pop, Folk und Country.

Slipraphon veröffentlichte kürzlich anläßlich des 40jährigen Bestehens der Gustav Brom Big Band zwei Platten unter dem Titel „Orchestra Greetings", zu Karl Velebnys 20jährigem Bühnenjubiläum eine LP unter dem Titel „Parnas". Dabei handelt es sich um Aufnahmen von Velebnys SHQ mit Gästen, die im Parnas Club in Prag gemacht wurden. Ebenso legte die tschechoslowakische Plattenfirma Aufnahmen von Ferdinand Havlik unter dem Titel „Und noch ein bißchen Swing"

Fatty's Saloon, einst eines der Jazz-Zentren Europas, bietet nun wieder täglich Jazz zum Tanzen. Fatty George ist von seiner schweren Krankheit so weit genesen, daß er die Arbeit im Saloon wieder aufnehmen konnte. Auch die Live-Übertragungen von „Jazz aus Fatty's Saloon" werden im Fernsehen erneut ausgestrahlt.

Crash, eine polnische Jazz-Rock-Formation, wird im Januar ihre erste Platte für eine westliche Firma aufnehmen. Das Album soll im März bei JA & RO Records erscheinen. Crash wird vom 1. bis 15. Mai wieder in der BRD gastieren. Kontaktanschrift: JA& RO, Hoyeler Kirchring 17,4520 Meile 7, Tel. 0 52 26/7 07.
Bobo Stenson wird mit seiner Gruppe Rena Rama im Februar auf Deutschlandtournee gehen. Im Rahmen dieser Gastspielreise wird die Formation einen Mitschnitt für den WDR und für den NDR machen. Kontaktanschrift: JA & RO, Hoyeler Kirchring 17, 4520 Meile 7, Tel. 0 52 26/707.
Syncopes ist der Name einer Agentur, die das Tubaquartett von Marc Steckar, das Gitarrenduo von Eric Boell und Laurent Roubach sowie das Quintett des Saxophonisten, Flötisten und Klarinettisten Jean-Jacques Ruhlmann vermittelt. Kontaktanschrift: Syncopes, Promotion de musiciens, Marie-Claude Nouy, 96, rue Doudeauville, F-75018 Paris, Tel. 264 53 99.

Jazz Line Trio nennt sich eine Gruppe, die im Frühjahr 1981 in Karlsruhe gegründet wurde. Zu ihr gehören der Pianist Stefan Veit, der am Berklee College of Music in Boston studierte, der Bassist Johannes Schädlich und der Schlagzeuger Uwe Heitz. Das Trio präsentiert Standards sowie eigene Kompositionen. Kontaktanschrift: Veit/Schädlich, Badenerstr. 46, 7500 Karlsruhe 41, Tel. 0721/ 40 54 12.

Die **Harlem Blues and Jazz Band** wird im Frühjahr zu ihrer 8. Europatournee starten. Ab 16. April wird sie auf dem alten Kontinent sein, vom 3.-26. Mai im „Limmatquai" in Zürich auftreten und vom 7.-15. Juni Konzerte in England bestreiten. Kontaktanschrift: d 6 p musicservice, Klaus Meyer, Postfach 566, 2200 Elmshorn, Tel. 0 41 21/615 32.

Ginger Man, ein New Yorker Lokal, das 51 West 64th Street gelegen ist, betreibt seit kurzem jetzt auch eine reine Jazzpolitik. So treten die Woche über die Harlem Blues and Jazz Band geschlossen oder in diversen Kombinationen auf, z. T. mit der Sängerin Miss Rhapsody und dem Gitarristen Al Casey.

Joe Gallardo wird nach der erfolgreichen Tournee im Sommer 1981 sein Latin-Salsa Orchestra wieder zusammenstellen und mit ihm Ende Februar, Anfang März erneut auf Gastspielreise gehen. Kontaktanschrift: Sandra Music, Fangelsbachstr. 7, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11/64 40 51.

Jazz-Kurse gibt es auch weiterhin an der KVHS Verden. Der erste Abend des zweiten Teils des im Herbstsemester in Verden begonnenen Kurses findet am 28. Januar im Gymnasium am Wall statt. In Achim beginnt der Kurs neu«m 26. Januar im dortigen Schulzentrum. Der zweite Teil des Verdener Kurses läuft über 9, der Achimer Kurs über 15 Abende. Beide Kurse richten sich in erster Linie an den musikinteressierten Laien und befassen sich mit der Geschichte des Jazz, den musikalischen Elementen und mit wichtigen Einzelpersönlichkeiten. Workshopkonzerte sind zur Unterstützung des theoretisch Vermittelten geplant. Kontaktanschrift: Ulrich Vanek, Trist 54, 2810 Verden, Tel. 04 21 - 54 17 77 oder 0 42 31 -8 34 54.

Eine **Jazzabteilung** hat die private Musikschule Dimi Palos in München eröffnet. Als Lehrer konnten dafür gewonnen werden: Peter Tuscher und Götz Liekfeld, Trompete, Bones Patterson, Joseph Fischhaber, Saxophone, Flöte, Herbert Sträub, Klavier, Jimi Kelz, Gitarre, Karl Heinz Wende und Joseph Ametsbichler, Baß, Sunk Pöschl, Fred Braceful, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Musikschule DP, Quellenstr. 42, 8000 München 80, Tel. 0 89/48 96 57.
Sigrid Meyer, aus Fulda stammende Sängerin, erhielt beim Wettbewerb des 4. Deutschen Pop-Nachwuchs-Festivals '81 in der Kategorie Jazz den ersten Preis in Höhe von DM 10 000,-. Den Förderpreis der Stadt Würzburg erhielt der 17jährige Jazzpianist Donato Deliano aus Passau. Die Jury amtierte unter Vorsitz des Vizepräsidenten des Kuratoriums der Deutschen Phonoakademie, Prof. Dr. Hermann Rauhe.

Stu **Goldberg** nahm im August 1981 in Los Angeles eine Platte auf, die Anfang Februar unter dem Titel „Eye of Beholder" bei MPS erscheinen wird. Mit dem Pianisten waren im Aufnahmestudio: Ken Goldberg, Saxophon, Flöte, Jim Lacefield, Bass, Dave Crigger, Schlagzeug, Lee Pastora, Percussion, sowie 4 Streicher. Goldberg wird im März mit Palle Danielsson und Jon Christensen in Europa auf Tournee gehen und sich im April wieder solo vorstellen. Kontaktanschrift: B & B Music, Elmar Hartmann, Im Lohfeld 4, 4790 Paderborn, Tel. 0 52 51/3 58 80.

Sidestream, ein von dem Gitarristen Jürgen Sturm geleitetes Quartett, hat eine Platte aufgenommen, die Ende Februar vorgelegt wird. Die Gruppe will Ende Mai/Anfang Juni eine Tournee durch Süddeutschland, die Schweiz und Österreich unternehmen. Die Formation, die neben Sturm aus dem Saxophonisten Heribert Leuchter, dem Bassisten Michael Schöneich und dem Schlagzeuger Manfred Rahier besteht, plant dabei auch Workshopproduktionen mit ortsansässigen Musikern. Kontaktanschrift: Jürgen Sturm, Hahnerstr. 20, 5100 Aachen-Hahn, Tel. 0 24 08/77 81.

Uli Beckerhoff hat für Fusion Records eine Platte aufgenommen, die im Februar vorgelegt wird. Mit dabei waren noch der Vibraphonist Stefan Bauer, der Pianist Ed Kröger, der Bassist Sigi Busch und der Schlagzeuger Jo Thönes.

Eine **Harry James Biographie** wird Justin Farrar in Kürze vorlegen. Er sucht dazu noch Angaben über die Auftritte des Trompeters in Deutschland, sowie die dazugehörigen Fotos. Kontaktanschrift: Justin Farrar, 320 Kenneth Ave., Fair Lawn, N. J. 07410, USA.

Atlantic Records veröffentlicht unter dem Titel „Somewhere before" Original Aufnahmen von Keith Jarrett, Charles Mingus, Ornette Coleman, Milt Jackson, Joe Turner und Hubert Laws aus den 50er und 60er Jahren.

Miles Smiles ist der Name eines neuen Jazzlokales in Wien, das sich ganz dem avantgardistischen Jazz verschrieben hat.
Die **Bop Cats** unternehmen in der Zeit vom 8. - 16. März eine DDR-Tournee, die sie durch Leipzig, Dresden, Karl-Marx-Stadt, Halle, Magdeburg, Ostberlin und Rostockführen wird. Vorgesehen sind auch zusätzlich Vormittags-Workshops in Schulen. Die Bop Cats spielen in der Besetzung Peter Tuscher, Flügelhorn, Trompete, Roland Bankel, Gitarre, Klaus Berger, Klavier, Sten Holger Linneberg, Baß, und Arno Engelhard, Schlagzeug.
Dave Matthews, der mit seiner Band einige Jahre jeweils montags im New Yorker Five Spot auftrat, fand jetzt ein neues Domizil im „Eric's", Ecke 88th St. und Second Avenue.

2. Ferienkurs für Jazz und Blues

Vom 12. - 17. April wird in Erlangen der 2. Ferienkurs für Jazz, Blues und Jazzrock stattfinden. Als Dozenten sind vorgesehen: Charles Walker und Alan Ett, Saxophone, Martin Schrack und Yuko Gulda, Klavier, Hans Schramke und Thomas Reimer, Gitarre, Peter Christi, E-Bass, Rainer Glas, Kontrabass, Billy Elgart, Schlagzeug, und James Opoku-Pare, Percussion. Das Kursprogramm umfaßt u. a. Instrumentalunterricht, Improvisationsanleitung, Harmonielehre, Gruppenspiel sowie ein Abschlußkonzert. Die Kursgebühr beträgt DM 100.— Kontaktanschrift: IG Jazz im Amt für Freizeit, Südl. Stadtmauerstr. 35, 8520 Erlangen.

Lee Eliot Berk verleiht Count Basie die Ehrendoktorwürde des Berklee College of Music. Prominenter Gast: Tony Bennett (l.)

Count Basie wurde am 21. November vom Berklee College of Music die Ehrendoktorwürde verliehen. Der Präsident des College, Lee Eliot Berk, übergab Basie die Urkunde mit den Worten: „Diese Auszeichnung ist für Ihren hervorragenden musikalischen Beitrag, den Sie zur Entwicklung des Jazz in Amerika und auf der ganzen Welt geleistet haben ... Sie haben bisher geschaffen und sie schaffen weiterhin ein musikalisches Vermächtnis, das das Leben von uns allen bereichert." Das Konzert, das Basie zu diesem Anlaß mit seinem Orchester gab und bei dem Tony Bennett mitwirkte, wurde vom WGBH aufgezeichnet und soll im März im NBC-Fernsehen gezeigt werden.

Der **Jazzkeller Frankfurt** ist trotz teilweiser Subventionierung durch die Stadt Frankfurt in finanzielle Schwierigkeiten geraten. Deshalb haben sich einige Frankfurter Jazzmusiker zu einer Hilfsaktion zusammengefunden und sich bereit erklärt, im Januar auf ihre Gagen zu verzichten.

Jazz Waves nennt sich die Jazz-Seite im „Musiker music news"-Blatt, die erstmals Anfang Dezember erschien. Kontaktanschrift: Peter Niemann, Ulmenallee 9, 2300 Kiel, Tel. 4 31 -54 10 85.

V-Discs, Platten mitführenden amerikanischen Jazzsolisten und Bands, die im Zweiten Weltkrieg für die amerikanischen Truppen produziert wurden, sind jetzt als Langspielplatten bei der italienischen Firma Fonit-Cetra, S. p. A., Via Meda45,1-20141 Mailand, erschienen.

Keith Tippett hat Anfang Dezember für FMP eine Piano-Solo-Platte in Berlin aufgenommen, die im Frühjahr erscheinen wird. Im Februar produziert der englische Pianist ein Duo-Album mit dem Schlagzeuger Louis Moholo. Vom 14. bis 31. Mai wird Tippett als Solist auf Deutschlandtournee gehen. Kontaktanschrift: FMP/Free Music Production, Behaimstr. 4, 1000 Berlin 10, Tel. 0 30/ 3 41 54 47.

Changes, das Quintett mit Uli Beckerhoff, Wolfgang Engstfeld, Ed Kroger, Detlev Beyer und Peter Weiss, nimmt in Kürze seine dritte Platte für EGO Records auf. Im Februar gastiert die Gruppe in der Türkei und in Griechenland. Aufgrund des erfolgreichen Auftritts von Changes mit dem Gitarristen John Scofield beim Jazzfestival Leverkusen soll dieses Projekt auch 1982 fortgesetzt werden. Kontaktanschrift: Uli Beckerhoff, Rheinstr. 10,2800 Bremen 1, Tel. 04 21/59 12 23.
Kulturladen ist der Name eines neuen Vereins in Gladbeck, der sich zur Aufgabe gemacht hat, auch im Jazzbereich tätig zu werden. Zum einen sollen die ihm angeschlossenen Jazzmusiker gefördert, zum anderen sollen Jazzkonzerte mit schon bekannteren Musikern veranstaltet werden. Das erste Konzert findet am 12. Februar im PZ der Gladbecker Gesamtschule statt, dabei werden sich das Aachener Jazzrock Sextett Mr. Circle sowie Bill Ramsey-Juraj Galan vorstellen. Weiterhin sollen ca. alle 2 Monate Jazzkonzerte durchgeführt werden, zudem sind zwei Festivals pro Jahr geplant. Kontaktanschrift: Kulturladen e. V., c/o Dietmar Pokoyski, Brunnenstr. 17,4390 Gladbeck. Tel. 0 20 43/5 19 38.
Hippopotamus, die Krefelder Gruppe, geht Ende Januar ins Aufnahmestudio, um Material für ihre erste Platte zu produzieren. Im Februarwird sich das Sextett, das derzeit aus dem Tenorsaxophonisten Willi Jansen, dem Alt- und Baritonsaxophonisten Thomas Dörr, dem Pianisten Bernd Wilhemi, dem Gitarristen Wolfgang Kulawik, dem Bassisten Lothar Vahling und dem Schlagzeuger Norbert Gerhards besteht, in diversen deutschen Jazzclubs vorstellen. Kontaktanschrift: Lothar Janssen, Gutenbergstr. 13,4150 Krefeld 1, Tel. 0 21 51/75 79 90.
Giancarlo **Nicolai** stellte sich beim Festival in Avignon 1981 mit fünf dänischen Vokalistinnen, dem Bassisten Thomas Durst und dem Schlagzeuger Thomas Fahrer vor. Danach gastierte der Gitarrist in Bern und Arhus, arbeitete anschließend an der neuen Suite seines Trios. Im August und September wird Nicolai erneut auf große Tournee gehen. Kontaktanschrift: Fani Production, Giancarlo Nicolai Trio, Rathausgasse 38. CH-3011 Bern, Tel. 22 15 11 oder 42 24 13.

Open Music legte kürzlich unter dem Titel „Blow hole" eine neue Platte bei Sesam Records vor. Dabei spielte die Gruppe, die aus dem Gitarristen Hans-Jürgen v. d. Burchard, dem Bassisten Wilfried Kirner und dem Percussionisten Joe Koinzer besteht, mit dem Flügelhornisten Herbert Joos. Das Trio wird im März mit dem Saxophonisten und Flötisten Werner Englert als Gastsolisten in Deutschland und dem benachbarten Ausland unterwegs sein. Kontaktanschrift: Sesam Records, Ooser Gartenstr. 18,7570 Baden-Baden, Tel. 0 72 21/6 22 04.

JAZZPODIUM

Nr. 2/XXXI Februar 1982
ISSN 0021–5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,–

E 1315 EX

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle, Vogelsangstraße 32,
7000 Stuttgart 1

Sheila Jordan

6368203
KIRNER, WILFRIED
02-34 901
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

Sheila Jordan mit Steve Kuhn in Berlin Foto: Hans Kumpf

„Die Musik rettete mir das Leben"

Sheila Jordan

Wenn man Gelegenheit hat, sich mit der Sängerin Sheila Jordan zu unterhalten, dann macht sie einen ganz anderen Eindruck als auf der Bühne, wo sie sich ganz in der Musik ausgibt. Im Gespräch wirkt sie ausgesparochen liebenswürdig, ihr Gesicht weist feine Züge auf, zuweilen erinnert sie an eine puppenhafte Schönheit, und ihre Art, sich zu kleiden - sie bevorzugt Schwarz - ist sehr geschmackvoll. Wenn sie singt, verliert sich bisweilen die Ästhetik ihres Äußeren und mit ihrem totalen stimmlichen Einsatz - sie schreckt auch vor gellenden Aufschreien nicht zurück - kommt Härte, ja fast Häßlichkeit in ihre Gesichtszüge. Das Schöne und das Häßliche sind auch die Pole der Bandbreite ihrer künstlerischen Gestaltungsweise. Manche Kritiker kreiden ihr unsaubere Stimmführung an, andere sehen darin einen Teil ihrer besonderen Stilistik. George Russell sagte einmal: „Es liegt eine Welt der Musik zwischen einem Halbtonintervall", und wenn er sich dabei auch auf die norwegische Sängerin Karin Krog bezog, so trifft das doch ebenso für Sheila Jordan zu, mit der Russell ja bekanntlich die bewegende Version von „You are my sunshine" produzierte.

Sheila Jordan stellte einst fest, die Musik habe ihr das Leben gerettet. Meine erste Frage zielte auf diese Äußerung ab und Sheila gab dazu folgende Erläuterung: „Ich hatte eine sehr schwere Kindheit, wuchs in einer Bergwerksgegend auf, in ganz ärmlichen Verhältnissen. Unsere Behausungen hatten weder sanitäre Einrichtungen noch elektrisches Licht, auch keine Heizung, und oft genug hatten wir nichts zu essen. Als einziger Ausweg blieb die Jagd auf wilde Tiere. Die Musik war damals meine einzige Freude, ich sang sehr viel und empfand das Singen als eine Art Erleichterung, die Bedrückung wich dadurch von mir, und so war die Musik für mich die einzige Chance, zu überleben. Bis vor sechs Jahren litt ich an einem ernsthaften Alkoholproblem, ich hatte viele innere Leiden und ich versuchte gewissermaßen, meinen Kummer, mein Unglück im Alkohol zu ertränken."

„Haben Sie eine Erklärung dafür, warum es so weit kam? Hatten Sie das Gefühl, ein Dasein zu führen, in dem Sie nicht all das verwirklichen können, was Ihnen lebensnotwendig erschien?"

„Ich meine, daß in erster Linie dafür die Tatsache ausschlaggebend war, daß sich die Musik in eine enttäuschende Richtung bewegte. Das machte mich sehr unglücklich. Es war nicht so, daß ich unbedingt meinen Lebensunterhalt mit der Musik zu bestreiten hoffte, sondern daß ich zeitwei-

se überhaupt keine Gelegenheit zum Singen hatte. Auch heute noch verdiene ich meine Existenz nicht mit dem Singen, ich gehe immer noch einem Bürojob von 9 bis 5 Uhr nach und unterstütze damit auch meine Musik, ich will sie reinhalten, von allen Zugeständnissen freihalten. Als ich zu trinken begann, war ich durch die Tatsache, daß ich soviel Musik in mir hatte, die ich hätte geben können, aber dazu keine Gelegenheit bekam, total desillusioniert. Somit geriet mein Alkoholkonsum außer Kontrolle. Vor sechs Jahren kam die Wende, denn ich erkannte, daß, wenn ich so weitermachen würde, ich nicht überleben kann. Ich wußte zumindest, daß ich meine Stimme und die Hoffnung, überhaupt jemals wieder singen zu können, damit zerstöre. Wenn die Stimme allzusehr leidet, ist das irreparabel. Diese Einsicht war wie eine Botschaft für mich, ich mußte sie respektieren, im letzten Moment die Weichen stellen, auf mich achtgeben. Ich hörte tatsächlich zu trinken auf und wiederum war es praktisch die Musik, die mir das Leben rettete."

„Kam Ihr Alkoholproblem auch daher, daß Sie sich überfordert fühlten? Sie mußten ja als alleinstehende Frau für den Lebensunterhalt für sich und Ihre Tochter sorgen, Hausfrau und Mutter sein. Zudem kam die unterdrückte Angst, dem Musikmachen nicht nachkommen zu können?"

„Ja, es war damals alles zuviel für mich. Diese Situation ist für einen Menschen wie mich sehr schwierig zu meistern. Es fiel mir sehr schwer, ein Kind zu erziehen, da ich selbst keine gute Erziehung genossen habe. Ich besuchte zwar die High School, war damit aber nur fähig, mich und meine Tochter durch meine Schreibmaschinenkenntnisse zu ernähren. Zudem versuchte ich immer wieder, die Musik, die ich liebe, am Leben zu erhalten. Es ist fast unvermeidlich, daß ich zu einem Punkt gelangte, an dem ich nur noch grenzenlose Ermüdung, Erschöpfung, Hoffnungslosigkeit spürte. Ich stand jeden Morgen früh auf und brachte meine Tochter zur Schule, ging dann selbst zur Arbeit, hastete nach Hause, besorgte das Nötigste im Haushalt und sang bisweilen bis spät in die Nacht. Acht Jahre lang hielt ich es durch, nachts nur drei oder vier Stunden zu schlafen. Danach wurde die Hoffnung auf einen Wendepunkt immer kleiner, aber die Veränderung kam durch George Russell, der mich eines abends in einem New Yorker Club, in dem ich auftrat, besuchte. Wir machten dann zusammen die Platte mit ‚You are my sunshine' und ich konnte unter eigenem Namen auch eine Platte vorlegen, das .Portrait of Sheila'."

„Dadurch wurden Sie von der Kritik international beachtet, aber hatte das auch positive Auswirkungen auf Ihre Arbeitssituation?"

„Nein, ich erhielt zwar ungeheuer viel Publicity, aber keine Jobs! Als die Platte .Portrait of Sheila' erschien, bekam ich im New Yorker Village Vanguard ein Engagement, ein paar weitere Jobs in kleinen Clubs folgten, aber nur für kurze Zeit. Man darf nicht vergessen, daß es in den 60er Jahren eine wahre Trockenperiode im Jazz gab. Günstige Arbeitsmöglichkeiten waren äußerst rar. Die Zeit war denkbar ungünstig, und als ich 1962 die Platte unter meinem Namen vorlegen konnte, sprachen alle Zeichen dagegen, daß man mich über Nacht entdeckte. Ich singe jetzt seit insgesamt 35 Jahren Jazz, und wie für die meisten Jazzmusiker wurde die Musikszene auch für mich erst in den späten 70er Jahren erfreulicher."

„Ich singe, was ich fühle."

„Nun hat echte Musik ja eigentlich nichts mit der Mode zu tun und die Songs, die Sie vortragen, haben auch zeitlos gültige menschliche Gefühlsäußerungen zum Inhalt. So ist nicht recht einzusehen, warum eine solche Musik nicht immer ihr Publikum haben kann."

„Sicherlich sollte es dafür ein Publikum geben! Ich kann mir die Situation nur so erklären, daß die Leute diese musikalischen Aussagen vielleicht zu diesem oder jenem Zeitpunkt anders hören wollen, nicht unbedingt in der Art, wie ich das tue. Die Jazzmusik an sich wird immer lebendig sein, auch wenn sie einmal ziemlich zu Boden geht. Man wird vielleicht einige Zeit wenig von ihr hören, aber sie wird sich im Verborgenen weiter entfalten und wird dann wieder auftauchen, so lebendig wie eh und je. Und dann werden auch wieder junge Leute an ihr Interesse finden. Ich bin der Ansicht, daß der Jazz eine schwarze amerikanische Kunstform ist, die unbedingt am Leben erhalten werden muß. Ich habe alles, was ich gelernt habe, von Schwarzen gelernt, sie bestimmten die Richtung, die ich eingeschlagen habe, obwohl ich schon als Kind singen konnte. Alles, was ich fühle, stammt von Charlie Parker. Ich bin bereit, für den Jazz Opfer zu bringen, einem Tagesjob nachzugehen, um somit fähig zu sein, abends zu singen. Erst seit ich zum Steve Kuhn Quartett gehöre, bin ich in der Lage, mehr und regelmäßiger zu arbeiten. Seit ich die Platte .Playground' mit Steve machte, finde ich auch mehr Anerkennung in der Jazzwelt. Ich singe, was ich fühle, und ich weiß bestimmt, daß die Musik weiterleben wird. Wir sind alle hier, um sie zu singen und zu spielen und ich glaube, daß niemand, der sich im Innersten dazu bekannt hat, seinen Entschluß von heute auf morgen umwirft. Es ist möglich, daß man darüber stirbt, wird sich aber doch bis zum letzten Moment dafür einsetzen. Ich habe gewiß nicht die Illusion, bilde mir nicht ein, daß ich eines Tages meinen normalen Job an den Nagel hängen und nur noch singen kann. Das erscheint mir wie ein Traum. Und manchmal meine ich, den Traum zu erleben, wenn ich mit Steve Kuhn auf Tournee sein kann. Ich empfinde es dann wie ein Geschenk, für Menschen singen zu dürfen. Für die verschiedensten Menschen rund um die Erde, das ist unheimlich aufregend. Vor allem, wenn ich spüre, daß sie dabei fühlen, was ich singe."

„Sicherlich erleben Sie immer wieder so erfüllte Momente beim Singen, in denen eine totale Kommunikation mit den Zuhörern eintritt, daß Sie dabei Raum und Zeit um sich herum vergessen."

„Das geschieht öfters, wenn ich singe und die Gruppe dazu eine innere Verbindung findet - das ist meist der Fall bei Steve Kuhn, da entsteht dieses Miteinander. Ich möchte Teil des Quartetts sein und nicht Sängerin mit einem Trio, denn das gibt mir mehr Freiheit, bildet weniger Leistungsdruck. So singst du den Song nicht ein-, zweimal durch und Schluß. Wenn du im Quartett integriert bist, dann geht es weiter, entwickelt sich und wenn wir also wirklich untereinander kommunizieren, dann kann das Publikum auch in diese Einheit hineinwachsen. Dann fühlen wir uns alle wie eine Schale, aus der die Musik herausfließt."

Die Musik - eine Gabe

„Haben Sie dann die Empfindung, daß die Musik so etwas ist wie eine Gabe, die durch Sie hindurchfließt, Gestalt annimmt, um anderen geschenkt zu werden?"

„Ich habe das schon oft erfahren, ich meine auch, daß den Menschen - und zwar jedem einzelnen - eine Gabe geschenkt wird, die er anderen vermitteln kann, ob das nun eine künstlerische Fähigkeit ist oder die Fähigkeit, zu lieben. Ich meine, daß mir die künstlerische Gestaltungsgabe eigentlich gar nicht gehört, sie wurde mir nur geliehen, mit der Aufgabe, sie zu hegen und pflegen, vielfältig weiterzugeben. Das Gefühl, das mir ein Publikum, das durch die Musik bewegt wird, vermittelt, dient auch dazu, die Musik besser zu machen. Als ich die Botschaft erhielt, mit dem Trinken aufzuhören, andernfalls mir die Gabe zum Singen genommen würde, da brachte das die eigentliche Wende."

„Sie sind ein gläubiger Mensch."

„Ich könnte nicht singen, wenn ich nicht glauben würde. Ich fand schon als Kind zum Glauben, nachdem ich wider Erwarten überlebte. Und mein Glaube wurde mir bestätigt, als ich die schier unüberwindlichen Schwierigkeiten bei der Erziehung meiner Tochter dann doch in den Griff bekam. Als ich Ende 20, Anfang 30 war, meinte ich, daß ich es niemals schaffen würde. Ich zwang mich dann immer wieder dazu, nicht über meine Lage nachzudenken, sondern im Glauben weiterzumachen. Jede Minute, in der die Zweifel an dir nagen, kostet Kraft, du mußt einfach weitermachen. Und ich schaffte das ja auch mit dem Musikmachen. Manchmal lese ich, daß sich dieser oder jene vom Musikmachen zurückgezogen hätte, ich

Sheila Jordan: „Es hat nie jemand **eine Ballade schöner gespielt als Charlie Parker"**
Foto: Herman Leonard

kann das nicht verstehen, daß jemand sich von dem zurückzieht, was so lange Teil von ihm selbst war. Das kommt mir vor, als ob mir jemand den Arm amputieren würde."
„Vielleicht war für diejenigen, die aufhören können, die Musik niemals ein wirklicher Teil ihres Lebens."

„Ich habe auch die Erfahrung gemacht, daß die meisten Menschen, die behaupten, sie würden sich ganz von der Musik zurückziehen, einige Zeit später wieder musizieren. Es wäre für mich denkbar, daß man in eine Lage kommt, in der man beschließt, eine gewisse Zeit nicht mehr zu singen oder zu spielen."

„Seit Ihrer Zusammenarbeit mit Steve Kuhns Gruppe singen Sie viele eigene Texte von Steve und weniger Standards."

„Eigentlich singe ich vor allem Bebop-Stücke, und das, seit ich 15 bin, ich schrieb auch Lyrics zu den Improvisationslinien von Parker, ebenso zu der Musik der Gruppe, mit der ich nach meiner Übersiedlung aus Pennsylvania in Detroit arbeitete. Und dann hatte ich natürlich immer Standards im Repertoire. Hin und wieder schummle ich auch eigene Worte in die Texte und in die Musik von Steve Kuhn ein. Bevor ich zur Kuhn-Gruppe stieß, sang ich auch Liturgien in Kirchen, Jazz-Liturgien, interpretierte zudem Musik zeitgenössischer Komponisten, nahm einige Platten mit ihnen auf, arbeitete mit Roswell Rudd und sang die Kompositionen von Roswells Pianisten Hod O'Brian, ich bin wirklich aller Musik gegenüber offen."

„Sie singen ja auch Seat..."

„So fing ich an, damals, als ich mit den zwei schwarzen Sängern Skeeter and Mitch in Detroit auftrat. Ich war das Baby in ihrem Kreis, 16 Jahre alt, wir waren praktisch zusammen aufgewachsen, ebenso wie Kenny Burrell, Tommy Flanagan und Barry Harris. Uns verband auch unsere Bewunderung für Bird und Monk. Bisher habe ich nicht viel Seat auf Plattenaufnahmen gesungen, nur ein wenig auf dem Roswell Rudd Album. Ich meine, daß mein Scatsingen etwas ganz Persönliches ist, entweder man mag es oder verabscheut es. Es ist bestimmt nicht die Art des Scatsingens, in der die Technik des Singens im Vordergrund steht, sondern das Feeling ist dabei vorherrschend. Ein Paradebeispiel für Scatgesang ist für mich Betty Carter. Aber du mußt dich nicht durch Scatgesang als Jazzsängerin ausweisen, eine Billie Holiday hatte das gewiß nicht nötig. Ich will niemand damit besonders beeindrucken, wenn ich Seat singe, es ist nur eine Erweiterung meiner roots und ich könnte da ohne weiteres 25 Chorusse singen. In der Praxis mache ich das freilich nicht. Das Wichtigste beim Jazzsingen ist, daß du das singst, was du fühlst. Auf jeden Fall sollte man in seinen Gesang nichts hineinnehmen, was man nicht wirklich fühlt, hinter dem man nicht steht. Singe, was du erlebt und erfahren hast, singe über das, was andere erleben, was du ganz allgemein fühlst und vor allem, laß den Hörer die Liebe zur Musik spüren."
„Um dazu in der Lage zu sein, muß man seine Erfahrungen gemacht haben, Freud und Leid durchlebt und genügend Selbstbewußtsein haben, um es nach außen bringen zu können."

„Es braucht eine lange Zeit, bis man soweit ist. Aber einer der großen Vorteile des Jazzsingens ist es vor allem für eine Frau, daß sich das Alter nicht als Nachteil auswirkt."
„Bei Alberta Hunter ist ihr Alter sogar ihr Kapital."
„Ja, beim Blues- und Jazzsingen kommt der Frau mit zunehmendem Alter ihre Reife, Erfahrung, Ausdruckstiefe und ihr Selbstbewußtsein zugute. Je länger du auf der Bühne stehst, je länger du um Anerkennung kämpfst, desto aussichtsreicher ist es, daß das Publikum dich ernstnimmt. Ich hatte Probleme, anerkannt zu werden, als ich noch keine 40 war, jetzt bin ich 53 und ich treffe immer mehr Leute, die mich anerkennen, die verstehen, was ich tue - das gibt mir ein wunderbares Gefühl."

„Balladen sind meine Stärke"

„Sicherlich suchen Sie sich heute nur noch die Standards aus, in denen sich Ihre Erfahrungen widerspiegeln. Aber ist es nicht trotzdem manchmal schwierig, durch einen Standardsong ein ganz persönliches Gefühl zu vermitteln?"
„O nein, für mich niemals, und bestimmt nicht in den Standard-Balladen, sie sind meine Stärke. Ich habe all diese Balladen erlebt, durchlebt. Sicherlich findet ein bestimmtes Publikum sie altmodisch, sie wollen z. B. nichts über verlorene Liebe hören."
„Aber das gehört doch mit zum Leben."
„Bestimmt zu meinem Leben, und ich meine, daß auch jedermann, der da im Publikum sitzt, schon eine unglückliche Liebesbeziehung erleben mußte. Diese Standards sind meine Lieblingslieder, denn ihr Aufbau gibt mir alle Möglichkeiten, die eigenen Gefühle hineinzulegen. Der Fluß der Musik ist auch etwas ganz Spezielles, gewiß, sie ist nicht weltbewegend, sie unterscheidet sich auch nicht von dem, was man gemeinhin kennt, aber ihre Vielfalt liegt in den Nuancen der Gestaltungsmöglichkeiten, die sie offenläßt. Es hat nie jemand eine Ballade schöner gespielt als Charlie Parker oder Lester Young und nie jemand schöner besungen als Betty Carter oder Sarah Vaughan."
„Welches sind Ihre Lieblingsballaden?"
„Ach, fast alle schönen, ich liebe ‚Lilac wine', ‚It never entered my mind', ‚If you could see me now', ‚I see your face before me', natürlich .Body and soul' und ‚Lush life', das eine ganz besondere Bedeutung für mich besitzt. Ich sang diese Ballade jahrelang, aber als ich dann immer mehr in das Alkoholproblem hineinschlitterte, konnte ich sie einfach nicht mehr bringen, weil mir dabei mein eigener Zustand schmerzlich bewußt wurde. Es war gewissermaßen eine Selbstentblößung, und es war mein Unterbewußtsein, das mich dann diesen Song einfach nicht mehr singen ließ. Erst jetzt habe ich wieder Freude daran. Ich schrieb übrigens einen Text zu .Round midnight', den ich aber heute nicht

mehr singe, weil er mir nach all den Textversionen, die es mittlerweile gibt, überflüssig erscheint. Ich weiß vor meinen Auftritten nie, was ich singen werde, aber es ist jetzt so, daß Steve uns unmerklich dazu bringt, dieses oder jenes zu tun. Er schafft auch für mich immer den Ausgangspunkt für eine Ballade, sie klingt irgendwann in seinem Spiel an, wobei er manchmal gar nicht weiß, ob ich sie kenne. Und wenn, kann es passieren, daß ich sie ganz spontan aufgreife und sie durchsinge. Das Steve Kuhn Quartett ist also eine spontan arbeitende Gruppe, in der sich im Moment vieles ergeben kann."

„Sie bietet also nicht nur dem Publikum, sondern auch den einzelnen Mitgliedern immer wieder Überraschungen?"

„Genau. Wir arbeiten auch mit vielfältigem Material, mit Originalkompositionen, Standards und Bebopstücken. Steves Texte zu seiner Musik sind so persönlich, daß es mich einige Zeit kostete, sie zu singen, mich einzuleben. Ich hatte fast eine Scheu davor, sie zu berühren. Wenn man jemanden so gut kennt wie ich Steve und dann eigene Texte unterbreitet bekommt, dann ist das eine sehr intime Angelegenheit, aber ich fand dann doch heraus, daß ich anhand seiner Lyrics sehr viel zu sagen wußte."

„Jazzsingen kann man nicht lehren"

„Wenn Sie Gelegenheit haben, einige ihrer Gesangskollegen zu hören, wen besuchen Sie da?"

„Betty Carter. Sie ist für mich die Größte. Ebenso Abbey Lincoln, sie ist nicht nur als Sängerin großartig, sondern auch als Frau, eine warmherzige, spektakuläre Persönlichkeit. Es gibt jetzt in New York eine beachtliche Sängerin, die viel free singt: Jay Clayton. Neue Talente sind auch Gayle Winters und Bobby McFerrin. Ich kann mich nicht genug darüber wundem, was Bobby alles mit seiner Stimme vollbringen kann, es kommt mir manchmal so vor, als ob er fünf verschiedene Stimmen besäße. Sein Vater ist Opernsänger, er hat auch ‚Porgy and Bess' gesungen. Zudem höre ich sehr gerne meine Schüler, ich hatte einige sehr begabte, als ich am City College unterrichtete."

„Was haben Sie Ihren Schülern in erster Linie beizubringen versucht?"

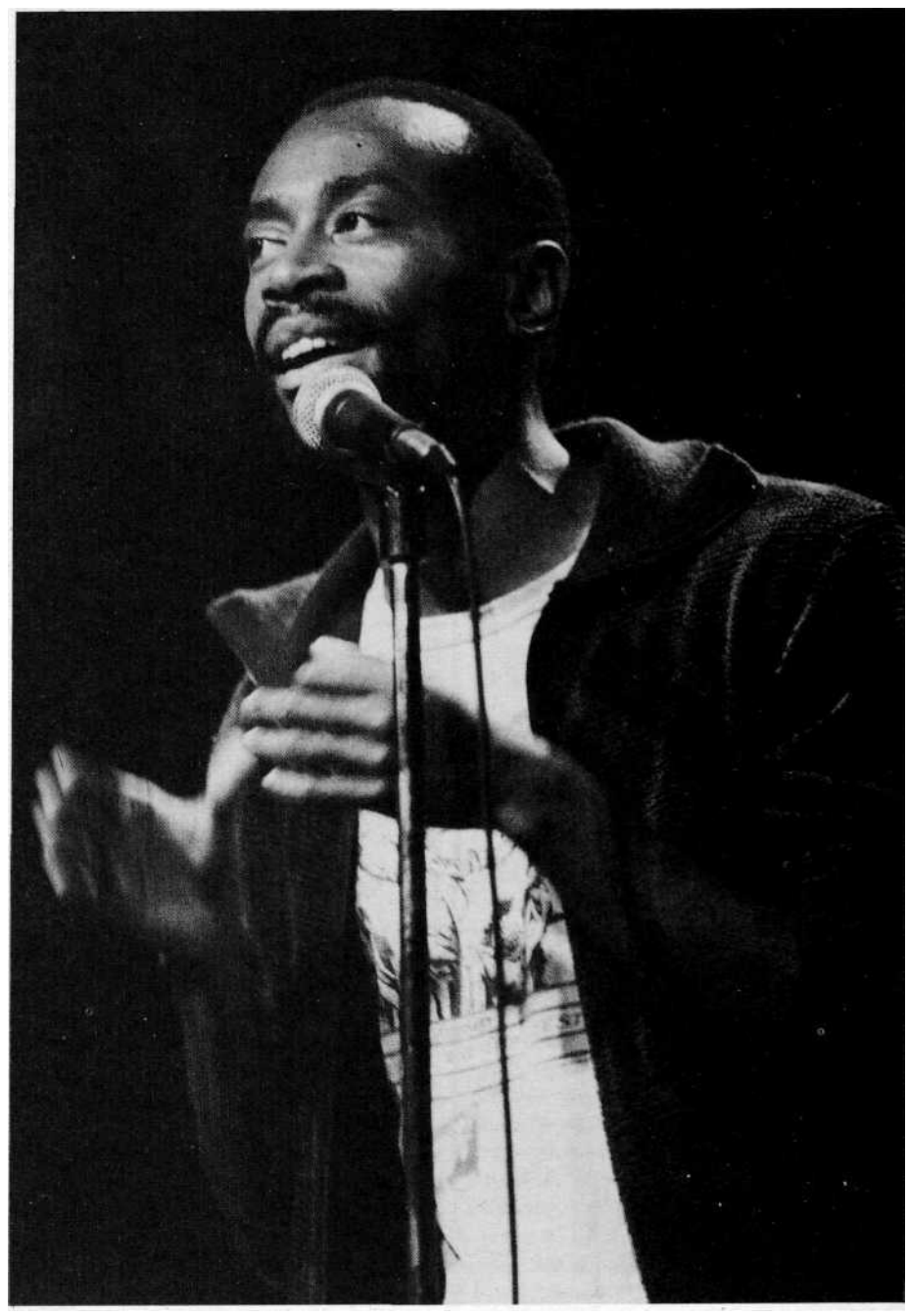
„Auf die Bühne zu stehen und zu singen. Ich versuchte, ihnen die Terminologie beizubringen, die es ihnen leichter macht, sich zu entfalten. Sie sollten die Tonarten kennen, wissen, wie man eine Intro gestaltet, sie sollten Führungsstimmen in Noten ausgearbeitet haben, um mehr Vertrauen in ihre Gesangskunst zu bekommen. Meiner Klasse brachte ich vor allem diese grundlegenden Dinge bei, wir erarbeiteten dann die Songs, damit sie sie auf der Bühne individuell gestalten, sich selbst damit beweisen können. Ich unterrichtete meine Schüler auch in Birds Improvisationen, ich machte ihnen klar, was es mit dem Kontrapunkt auf sich hat. Ich bin der Ansicht, daß man das Jazzsingen als solches überhaupt nicht lehren kann, es muß aus dem eigenen Feeling und dem Erlebnisbereich entstehen. Es wurde ein sehr erfolgreicher Kurs und es gibt ihn immer noch, ich übergab ihn an Jay Clayton, und sie führt ihn in meinem Sinne weiter. Junge Gesangstalente, die sich einen Platz zu erobern suchen, brauchen praktische Anleitungen mehr als alles andere."

„Haben Sie zufriedenstellende Resultate erlebt?"

„Exzellente geradezu. Einige meiner Schüler nehmen hin und wieder Kontakt zu mir auf, obwohl ich seit zwei Jahren nicht mehr unterrichte. Sie sagen mir dann etwa: ‚Ich dachte damals, daß das, was Sie uns zu vermitteln versuchten, nicht das Richtige war. Aber die Erfahrung hat mich gelehrt, daß alles seinen Sinn hat. Ich habe bei Ihnen genau das gelernt, was ich wissen sollte.' Die individuelle Art, sich zu präsentieren, kommt dann von alleine, der Stil schält sich heraus."

„Sie selbst sind mehr oder weniger Autodidaktin?"

Sheila Jordan: „Ich kann mich nicht genug darüber wundern, was Bobby McFerrin alles mit seiner Stimme vollbringen kann." Foto: Tom Copi



„Ich habe mir das Singen selbst beigebracht, ich lernte es von den Bergen von Pennsylvania. Ich studierte einige Jahre bei Lennie Tristano, er war ein wunderbarer Lehrer. Viel von meinem Singen kommt ganz natürlich aus mir heraus. In der High School lernte ich auch Klavierspielen. Ich habe den Wunsch, weiter Musik zu studieren, denn ich erkenne immer mehr, was ich lernen möchte. Ich würde selbst auch gerne komponieren. Meine Stärke ist ein ausgezeichnetes Gehör. Ich singe nicht allzu gut von Noten, aber ich lerne sehr schnell. Ich wünschte, ich hätte als junges Mädchen Gelegenheit gehabt, die Kurse zu besuchen, die heute angeboten werden. Die jungen Leute, die in dieser Zeit zum Jazz stoßen, haben im Vergleich zu denen meiner Generation ungeheure Vorteile. Selbst wenn man heute arm ist wie eine Kirchenmaus, kann man Kurse über Musik belegen, die nichts kosten. In der Sphäre, in der ich aufwuchs, konnte niemand einen Gedanken daran verschwenden, den Kindern Musikunterricht zu erteilen."

„Es hat sich aber gezeigt, daß diejenigen, die heute in den Vorteil der guten Ausbildungsmöglichkeiten kommen, zwar technisch große Fähigkeiten aufweisen, aber weit weniger individuell sind als die Autodidakten von früher."

„Ja, das ist einer der Preise, die man dafür bezahlt. Du lernst all die technischen Voraussetzungen und dann fängt man darauf aufbauend an, etwas Eigenes zu machen, anstatt sich auf das innere Gefühl zu beziehen, daraus zu schöpfen. Je mehr man das eine gewinnt, um so mehr verliert man das andere. Jedoch gibt es einige, die beides besitzen. In neun Jahren gehe ich in Rente und spätestens dann ist die Zeit für mich gekommen, wieder zur Schule zu gehen, weiter zu lernen. Fürs Lernen fühle ich mich nie zu alt und ich werde, solange ich lebe, etwas aus meinem Dasein machen. Ich kam singend in die Welt und möchte singend aus ihr -scheiden."

Prägende Erfahrungen: Armut und Alkohol

„Sie haben nach der Scheidung von Duke Jordan nicht mehr geheiratet; sind Sie heute alleine?"

„Ja, ich bin alleine. Ich hatte nach der Trennung ein paar sehr traurige Liebesbeziehungen, die längere Jahre andauerten. Ich lege großen Wert auf funktionierende Partnerbeziehungen, ich war nie an vielen, kurzen Bekanntschaften interessiert. Ich litt auch jahrelang unter mangelndem Selbstbewußtsein, was die Beziehungen zu Männern erschwert. Als junges Mädchen fühlte ich mich sehr häßlich, weil ich so dünn war. . ."

„Das kann man gar nicht glauben, vielleicht bildeten Sie sich das nur ein."

Sheila Jordan **Foto: P. G. Deker**

„Viel von meinem Singen kommt ganz natürlich aus mir heraus, ich kam singend in die Welt und möchte singend aus ihr scheiden."

„Vielleicht, aber es hatte auch damit zu tun, wie ich aufwuchs. Ich wurde als Kind schon verunsichert und das hält an. Ich ging ursprünglich auch davon aus, daß eine Mann-Frau-Beziehung ein Leben lang halten müsse. Meine Großmutter blieb ihrem Mann immer treu, sie gebar ihm elf Kinder, fällte selbst Holz, das sie brauchte, um fürs Wäschewaschen das Wasser warm zu machen. Sie wußte nie, ob die Familie am nächsten Tag etwas zu essen haben würde. Sie tat alles für ihren Mann, ihre Familie, sie dachte nie daran, daß es etwas anderes für sie geben könnte. Mein Großvater war im Grunde genommen ein wunderbarer Mann, aber er war als Bergbauarbeiter furchtbar arm und litt später unter einem Alkoholproblem, das er vor seiner Frau zu verbergen suchte. Die prägnantesten Erfahrungen meiner Jugend waren die Armut und der Alkohol und vielleicht schlitterte ich deshalb auch selbst so leicht in den übermäßigen Alkoholkonsum hinein. Ich kam zur Welt, als meine Mutter noch nicht ganz 17 war, und deshalb wuchs ich bei meiner Großmutter auf. All diese Umstände führten dazu, daß ich mich von klein auf für ein Nichts, zumindest für minderwertig hielt. Wie soll sich ein gesundes Selbstwertgefühl entwickeln, wenn man gequält und verspottet wird? Ich habe indianisches Blut in mir, darüber wurde aber zu Hause nie gesprochen, meine Familie schämte sich dafür. All diese Dinge kosteten mich Jahre und bis zum heutigen Tag habe ich sie noch nicht ganz überwunden. Auch nachdem meine Ehe mit Duke Jordan gescheitert war und ich alleine dasaß und meine Tochter großzog, hoffte ich immer wieder, daß ich eines Tages den passenden Mann finden würde, mit dem ich ein harmonisches Leben führen könnte. Aber die meisten Männer, die ich traf, waren eifersüchtig auf meine Musik, es konnte schon deshalb nicht gutgehen. Keine Liebe der Welt kann so stark sein, daß ich deswegen die Musik aufgeben würde. Ich mußte auch immer wieder die Erfahrung machen, daß die Männer mich brauchten, daß ich ihnen eine Stütze sein mußte, aber ich mich nicht an sie anlehnen konnte. Die meisten Männer entpuppten sich bei näherem Kennenlernen als Babies."

„Sie haben mit dem Bassisten Arild Andersen schon eine Duoplatte aufgenommen. Was ist Ihre Erklärung dafür, daß die meisten Sängerinnen eine spezielle Vorliebe für Bassisten haben?"

„Das Duosingen mit einem Bassisten war immer meine spezielle Vorliebe, denn ich meine, daß meine Stimme und das, was ich höre, aus derselben Richtung kommt wie das Baß-Spiel. Mit einem Bassisten als Partner fühle ich mich äußerst gelöst. Es ist die Freiheit des Basses, die das bewirkt. Schon als erste Platte wollte ich eine Duo-LP Baß/Stimme vorlegen. Aber dafür fand ich bei Blue Note kein Verständnis, erst dann bei Steeplechase. Es war vielleicht für die Zeit auch ein wenig zu far out, man legte mir nahe, in der Hauptsache Standards zu singen."

„Gesangsstimme und Baß - das ist wie zwei Stimmen, Gesangsstimme und Klavier, das ist mehr wie Stimme und Orchester."

„Genau, und ich bin eben der Ansicht, daß der Baß - im Gegensatz zum Klavier - die Freiheit gibt, sich in jede gewünschte Richtung zu bewegen. Harmonisch, rhythmisch, und was den Text betrifft, kann man alles tun, was man will. Das Klavier legt einer Gesangsstimme Restriktionen auf. Das Piano schafft etwas Beständiges, was in eine bestimmte Richtung führt, der Baß gibt Raum zu spontanem Gestalten. Vielleicht habe ich eines Tages Gelegenheit, einmal eine ganze Tournee mit einem Bassisten zu unternehmen. Harvie Swartz und ich haben ungefähr zwei Stunden Musik für Gesangsstimme und Baß erarbeitet, etwas ganz Einmaliges, mit aller Art von Musik: Standards, Bebopstükken, Waltzes, Originalmaterial und free Music."

Gudrun Endress

Miles Davis

(Bild einer Person im Bewußtsein, ohne daß diese Person selbst gegenwärtig ist.)

Bild 1

Sie kennen die Wunschvorstellung: Menschen, von denen man sonst abhängig ist, bitten um etwas. Man lehnt ab. Man stellt Bedingungen, die einem selbst unsinnig erscheinen. Der andere akzeptiert. Man stößt Leute vor den Kopf. Sie jubeln Dir zu. Die Geschichte von Miles Davis ist voll solcher endlich sich verwirklichender Träume. Ob sie im Detail richtig erzählt werden, ist nebensächlich. Wichtig ist, daß der Mythos existiert und daß er in der Musik spürbar ist. „Ich bin ein gewöhnlicher Mensch, und sie haben mich zu etwas Seltsamem hochstilisiert, du weißt, sie sagen, ich trete Idioten in den Arsch, fahre Ferraris, du verstehst, und ficke vier zur gleichen Zeit" - „Niemand liebt mich, weißt du, wenn ich in einen Club komme, verstecken die Jungs ihre Mädchen. Wenn ich nicht jemand mitbringe, habe ich niemand, mit dem ich reden kann. Sie sind alle meine Freunde, aber wenn sie ihre Frauen mitbringen, sind sie meine Feinde" (Miles Davis). Er besitzt die Fähigkeit, einen Vorwurf lächelnd zu bejahen oder zurückzuweisen, ohne daß man das Gefühl hat, daß er sich ändern werde, oder ernsthaft widersprochen habe. „Er fürchtet sich nicht vor seinen Wünschen, er geht seinen Weg" (Nat Hentoff). Die Geschichten, die seine Person begleiten, sind gut zu erzählen. Ein Polizist schlägt Sie grundlos zusammen, weil Sie ihn reizen. Nach zwei Wochen findet man ihn tot in der U-Bahn. Sie spielen mit dem Rükken zum Publikum und gehen nach jedem Solo von der Bühne, weil Ihnen das Publikum gleichgültig ist. Sie verlangen eine horrende Summe für ein einziges Stück bei einem Jazzfestival und man gibt Ihnen das Geld. Zwei Leute belästigen Sie auf der Straße und machen Sie fertig. Sie setzen eine Belohnung aus und man zieht die beiden nach einiger Zeit tot aus dem Fluß.

Bild 2

Miles Davis entstammt einer offenbar wohlhabenden Arztfamilie aus East St. Louis/Illinois, die es sich leisten konnte, ihren Sohn an die Juilliardschule in New York zu schicken. Er verläßt die Schule jedoch bald und schließt sich dem New Yorker Bebopkreis um Charlie Parker und Dizzy Gillespie an. Aber er imitiert die beiden weder musikalisch noch menschlich. Weder paßt er sich an und bleibt möglichst unauffällig, noch sucht er seinen Weg in Clownerien und Überspielen der miesen Situation. Er wird aggressiv und stolz. Ein Neger, der sich so verhält, als lebe er 15 Jahre später als Black Panther. Und er schafft es, daß sein Ton so klingt: stolz und aggressiv. Selbst wenn er mit Dämpfer spielt, bleibt das Instrument ganz nah am Mikrofon, so daß er nie ins Weiche oder Kitschige abgleitet. Daß er nie strahlend, optimistisch oder zumindest fröhlich klingt, gehört zum Bewußtsein seiner Ausnahmestellung. Er hilft anderen Schwarzen, unterstützt, spendet, fördert, aber aus einer Position heraus, bei der der caritative Gestus des einzelnen und die ausweglose Lage der Mehrheit so zusammengehören, daß einem die Gönnerrolle verleidet sein müßte. Nicht Miles Davis: „Ich habe Cicely (Tyson) auf das Cover von .Sorcerer' gebracht. Es ist mir wichtig, schwarzen Frauen zu helfen. Als ich nämlich süchtig war, kostete mich das ein paar Hunderter jeden Tag, so daß ich das Geld von Huren genommen habe. Als ich sauber war, akzeptierte ich die Polls im Playboy nicht mehr, weil sie keine Schwarzen in ihrem Magazin haben. So begann ich, sie auf die Plattencover zu setzen. So gingen sie rund um die Welt" (Miles Davis). Er zählt sie oft und gern auf, all die, denen er geholfen hat, und vor allem die, die er musikalisch beeinflußt hat, wenn er ihnen nicht ohnehin alles vermittelt hat, was sie je gelernt - und vergessen haben, nachdem sie ihn verließen. Das Unangenehme daran ist, daß dies alles ebenso peinlich wie richtig ist.

Bild 3

Mit 20 Jahren verwenden Sie als erster die Großaufnahme und erfinden den Schwenk, mit 25 drehen sie surrealistische Filme, mit 30 entwickeln Sie eine neue Montagetechnik, mit 35 eine neue Erzählweise, mit 40 werfen Sie alles über Bord und leiten den Neorealismus ein. Dazu wechseln Sie nach jedem dritten Film alle Mitarbeiter aus und machen doch nie einen Film, der als mittelmäßig gilt. Und jedesmal, wenn man einen Film aus irgendeiner Ihrer Phasen sieht, sagt man, das wäre wieder ein typischer Miles Davis. Die Stilwandlungen des populären Jazz, für die er in den letzten 30 Jahren (mit-)verantwortlich war, sind in jedem Jazzlexikon nachzulesen, vom Cool Jazz zum Neobop, über symphonische Klanggemälde zum tonalen Jazz der Endfünfziger bis zum Rockjazz. Sie werden begleitet von einer Reihe von Namen, die sich liest wie eine ungeordnete Auflistung der wichtigsten Jazzmusiker der letzten 30 Jahre: Gerry Mulligan, Lee Konitz, Gil Evans, Sonny Rollins, Horace Silver, John Coltrane, Paul Chambers, Cannonball Adderley, Bill Evans, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Joe Zawinul, Jack deJohnette, Keith Jarrett, John McLaughlin, Billy Cobham, Chick Corea... Es fehlen die Vertreter des Free Jazz. Miles Davis verzichtete nie auf seine rhythmische und baßbetonte Basis, die es ihm erst ermöglichte, seine Art der Improvisation zu verwirklichen. Das mußte ihn u. a. notwendigerweise dem Free Jazz entfremden. Obwohl seine tonale Improvisation, die nicht mehr auf vorgegebenen Akkorden gründete, sondern auf Tonreihen (Skalen), als Vorstufe zur Atonalität bzw. zur Verwendung von tonalen Zentren im Jazz gilt, war er nie bereit, seine Rhythmusgruppe in Freiheit zu entlassen.

Hierin liegt auch die Bedeutung einer adäquaten Gruppe für Miles Davis. Ohne den hohen musikalischen Standard seiner Musiker hätte er seine Improvisationen nicht abbrechen, offenlassen können, in dem Bewußtsein, die anderen führten den Gedanken logisch zu Ende. Eine Improvisationsart, die dazu führte, daß er später nur mehr Bruchstücke thematischen Materials verwendete. Auf der anderen Seite fühlten die Musiker seiner Gruppe den musikalischen Anspruch und erfüllten ihn. Nachdem diese Forderung weg war und sie nur noch die Techniken als Reisegepäck mitbekommen hatten, versanken sie in blubbernder oder klangmalerischer Langeweile. Sie vermochten es nicht, ob sie nun Weather Report, Mahavishnu Orchestra oder Return to Forever hießen, die rhythmische Grundstruktur durch abstrakte Improvisationen so zu gliedern, daß die einfache Begleitung gerechtfertigt und sinnvoll wird.

Bild 4

Sie schreiben eine Symphonie für 120 Instrumente und man führt sie immer als Streichquartett auf, weil es sonst zu laut wird.

„Wir empfehlen, daß Sie diese Platte mit der höchstmöglichen Lautstärke spielen, damit Sie den wirklichen Klang von Miles Davis genießen können." Diese Forderung, die auf den elektrischen Doppelalben aufgedruckt ist, müßte auch bei den Alben der 50er Jahre erfüllt werden. Verständlich ist, daß diese Hoffnung in einer Zeit, da die Musikkritiker als erstes Qualitätsmerkmal einer Musik die Lautstärke in ihren Kritiken erwähnen, vergebens ist und auf taube Ohren stößt. Vielleicht nicht durch Lautstärke taub gewordene, sondern durch leise säuselnde Wohlklänge schlaffe Schlappohren. Würde man Miles Davis' Musik vor 30 Jahren nicht mit der

zugegebenermaßen technikbedingten Verstärkung auf Zimmerlautstärke gehört haben, wäre wohl nie der Eindruck von „Music for Lovers, Loners or Dreamers" aufgekommen. Die Musik, die jahrelang oft mittelmäßigen Schwarzweiß-Filmen der 50er Jahre zu Stimmung verholfen hatte, war nie melancholisch und sentimental, sondern nur traurig. Trauer, die nicht durch Vibrato, durch Effekte erzielt wird, sondern durch einen Ton, der nur kurz angespielt und dann sogleich wieder losgelassen wird. Nur indem man die Töne verbindet, und sei es mit dem Echoregler oder Wah-wah-Pedal, schützt man sie vor dem Verschwinden. Jemand hat die Wortverbindung „Prideful Loneliness" geprägt. Sie trifft diese Mischung von Entspannung und Intensität, die verfälscht wird durch die Entwicklung von Techniken, die sich darum bemühen, bei möglichst niedriger Lautstärke möglichst hohe Klangtreue zu erzielen.

Aggressiv und stolz: Miles Davis **Foto: Jan Persson**

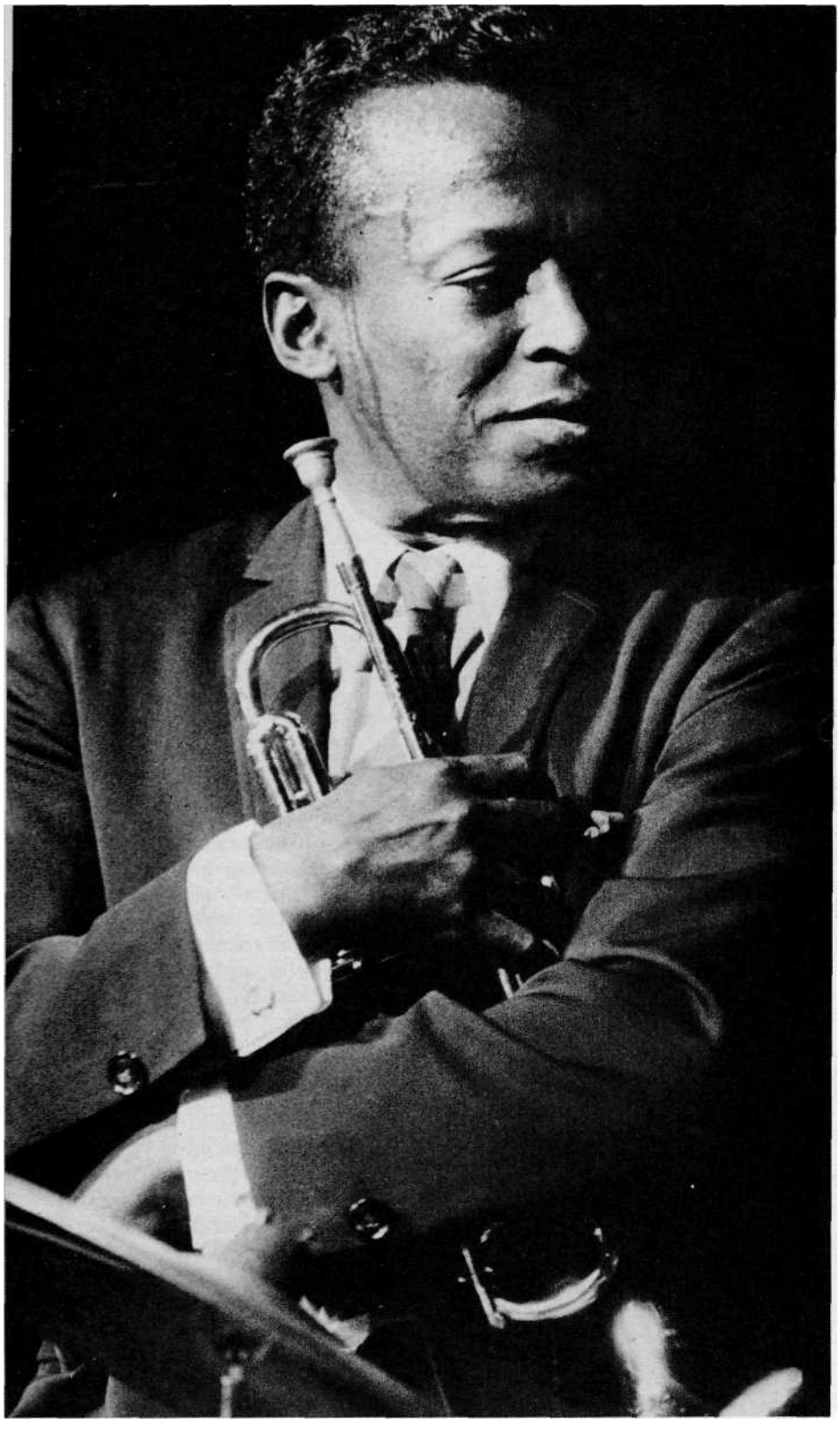


Bild 5

„Yards (Miles Davis) hatte sich niemals von einem gewissen Schuldgefühl Eagle (= Charlie Parker) gegenüber freimachen können. Er hatte ... ihn verlassen und war auf seine Weise, ohne irgendein musikalisches Konzept, einfach dem Erfolg nachgejagt und hatte es tatsächlich geschafft." (J. A. Williams „Night song") „Instrumentaltechnisch gesehen sind die Möglichkeiten des Trompeters Miles Davis begrenzt..." (J. E. Berendt, ,,Das Jazzbuch"), „daher die Kultur der Einfachheit". So einfach ist das. Daß die Technik, vor allem am Anfang der Laufbahn eines Künstlers, den Inhalt beeinflußt, ist einsichtig. Daß, wenn bei sich verbessernder Technik aber der Inhalt verlorengeht und die Technik sich verselbständigt, es um den Künstler nicht weit her sein konnte, wird nur ungern akzeptiert. Daß es aber Musiker gibt, bei denen Inhalt und Form sich in jeder Phase ihrer Entwicklung entsprechen und ihre Substanz nicht verloren geht, erweckt Ärger bei denen, die Meßbares wie Geschwindigkeit oder Tonhöhe zum Maßstab nehmen und sich im übrigen verunsichert sehen. Niemand behauptet, daß Miles Davis $2^1/2$-Oktav-Sprünge spielt, niemand bestreitet gelegentliche Verblaser. „Shhhhiiiitttt" (Miles Davis). Aber wo gibt es seit 15 Jahren eine Platte des technisch perfekten Dizzy Gillespie, die man sich hätte kaufen können. Und Thelonious Monk hat seine Klaviertechnik bis heute nicht verbessert, er sucht noch immer nach dem nächsten Ton oder Akkord. Und Ornette Coleman hat seine musikalischen Theorien nur deshalb entwickelt, weil er autodidaktisch Altsaxophon zu lernen begann und ihm niemand gesagt hat, daß sein Sax anders notiert wird als es gestimmt ist und er seitdem falsche Noten spielt, usf. An dieser Stelle reichen sich der Jazzkritiker mit einigen Semestern Musiktheorie und der HiFi-digital-Direktschnitt-Fan die Hände.

Bild 6

1. Sie hören Musik, der Klang verschwindet, es gibt keine Schallplatte, kein Tonband, keine Kassette. Sie reisen dem Musiker nach, um diese Musik wieder zu hören.
2. Sie besitzen eine Platte, hören sie so oft, bis Sie die Melodie nachsummen, die Begleitung automatisch dazuhören, Sie brauchen die Platte nicht mehr, sie ist ohnehin nicht mehr abspielbar.
3. Sie hören beim Aufstehen Musik, im Auto auf dem Weg zur Arbeit, beim Einkaufen im Supermarkt, zu Hause auf der Anlage...

4. Sie haben die Musikgeschichte verfügbar, den ganzen Beethoven, den ganzen Bach...
5. Sie hören nicht mehr Musikgeschichte aufgehoben in einem Stück, bei einem Musiker, sondern atomisiert.
Der, der die meisten Musikgeschichtshäppchen benennen kann, der verweisen kann auf diese, auf jene Konserve, gilt etwas. Der Musiker, das einzelne Musikstück wird außer acht gelassen oder nur als Beweisstück verwendet.
„Unsere Melodien werden immer kürzer und kürzer und wir spielen davon immer weniger, denn alle Melodien, die du hören kannst, sind schon durch das Plattengeschäft registriert und ausgebeutet worden. Alles scheint man schon einmal gehört zu haben" (Miles Davis).

Bild 7

Sie nehmen die Schallplattenhülle in die Hand und sehen und fühlen die Musik. Am Anfang der 50er Jahre: Schwarzweiß Kunstgewerbe, Stilleben mit Verkehrsampeln, Flaschen, ein Fluß mit kahlen Bäumen, Miles in Hockstellung vor einer Bretterwand, allein auf der Straße. Die Empfindungen, die geweckt werden sollen, sind hörbar: Einsamkeit, Verlorenheit, Grecos Frankreich der 50er Jahre läßt grüßen. Davis, der bis 1954 heroinsüchtig war, liefert die Musik, die beinahe zur Mode und damit zur Erinnerung wird. Die Verpackung bestimmt die Plattengesellschaft. Seit Ende des Jahrzehnts der Wechsel zu Columbia:

1. Das Foto vom nach vorne gebeugten Trompeter, der in den Boden hineinzublasen scheint, wird ein Markenzeichen. Es erscheint oft nur noch als Silhouette, wie ein Qualitätsstempel, der den Verkauf garantiert.
2. Fotos von der Person, immer sehr dunkel, mit Zigarette oder Trompete.
3. Bilder von Frauen, Negerinnen. Das Image wird zusammengetragen. Sicher von ihm selbst gebilligt: der erfolgreiche, selbstbewußte Künstler. Die Musik härter, schneller, explosiver. Denen zu widersprechen, die von der begrenzten Technik reden. Und dann ab 1967 die Doppelalben mit ihren surrealen Fotocollagen und Zeichnungen von Freunden und Musikern, die kaum etwas Selbstkritisches besitzen. Eher vermitteln sie das Gefühl, man könne es sich jetzt leisten, einen Graphiker zu bestellen, der einen liebevoll und schmeichelnd karikiert. Eine Musik, die zum Teil aus dem Ehrgeiz entsteht, der weißen Popmusik zu demonstrieren, was musikalische Qualität ist und sich trotzdem verkauft, halb aus Verehrung für Hendrix, Sly Stone oder Marvin Gaye, die er liebt, deren Erfolg ihn aber anstachelt und ihn nicht ruhen läßt.
Getragen von einer Plattenfirma und dem Produzenten Teo Macero, die ihn stützen, auf ihn warten, ihn gewähren lassen, wie keinen schwarzen Musiker in ihrer Geschichte. „Die meisten Musiker, die zu CBS kamen, bleiben ungefähr 8 Jahre, dann ist der Reiz weg, entweder von ihrer, oder von unserer Seite. Aber das läuft nicht mit Miles, weil seine Musik immer voraus ist und jeder hinterherläuft" (Teo Macero). Beide wissen, daß nur der Erfolg der Musik sie zusammenhält und beide nützen es aus. „Weißt du, sie haben für das neue Album schon 300 000 Vorbestellungen. CBS schenkte mir einen großen Yamaha zu meinem Geburtstag ... Ich habe mir einen nagelneuen Ferrari gekauft. Einen gelben" (Miles Davis).
Und es ist schön, zu sehen, daß ein Musiker weiß, wie man sich ein bißchen Geld von dem zurückholt, der einen ausnützt. „Ich denke, sie (CBS) sind die mieseste Plattenfirma der Welt, aber auch die größte!" „Warum die mieseste?" „Sie tun nichts für Neger - NICHTS!" (Miles Davis):

Mit Milt Jackson auf Tournee: Miles Davis **Foto: Storz/Wessolowski**

Bild 8

Sie nennen Namen von Künstlern, die Sie mögen: Stockhausen, Al Green („Wenn er wenigstens nur eine Brust hätte, ich würde ihn sofort heiraten" M. D.), Ann Peebles, Linda Hopkins, Aretha Franklin ... Man schreibt mit und die Verkaufszahlen der Genannten erhöhen sich rapide. Sie schockieren die Fans, die Sie lieben. Man fährt Hunderte von Kilometern, um Sie zu sehen, man kommt Ihnen nahe, sagt Ihnen, daß Sie großartig seien, daß man Sie seit 10, 20, 30 Jahren liebe, man besitze alle Ihre Platten - aber Sie mögen die meisten Platten nicht und er langweilt Sie und wenn er lästig wird, schlagen Sie ihm ins Gesicht. Sie wissen, daß man auf ein Lebenszeichen von Ihnen wartet, Sie bringen fünf Jahre keine Platte heraus, treten nicht mehr auf. Und dann nennen Sie das neue Album „The man with the horn" und bestätigen alle Klischees. Es gibt nur einen Mann, sein Name muß nicht genannt werden, man weiß um ihn. Sein Kennzeichen: die Trompete. Der, der mit

The man with the horn: Miles Davis

Foto: Jan Persson

seinem Instrument allein auf der Staße geht. Es wird nicht deutlich, ob in einen Keller, unbekannt und erfolglos, oder ins Studio, langerwartet und von Millionen verehrt.

Wirklichkeit 81

Er verstand nicht nur, seine Dollars zu verdienen, er wußte auch, wie man sie festhält. Er hatte Eagle einmal gesagt: „Mensch, wenn du so weitermachst, wirst du als Bettler enden." „Aber glücklich werde ich enden',, hatte Eagle geantwortet" (J. A. Williams, „Night song").

Miles Davis leidet seit Jahren an einer Infektion des Knochens vom Knie bis zur Hüfte. Nach drei Operationen kann er vor Schmerzen meist nicht spielen und die Gefahr, daß ihm ein Fuß abgenommen wird, bestand lange Zeit. Die Musik auf seiner neuen Platte klingt gut, sehr gut, wenn man zuhört. Sie ist enttäuschend, wenn man Bilder im Kopf hat von „New Directions in Music", von „Miles ahead", von „Milestones", von Miles Davis. Er spielt wieder akustische Trompete, in mittleren Registern, mit mehr Akkorden, mit einer traditionelleren Begleitung. Er geht nicht zum Cool Jazz zurück, aber er läßt doch das, was er einmal gespielt hat, aufleben. Auch seine populären, immer kritisierten, aber geliebten Stücke sind da, nur an Stelle des Waldhornklanges jetzt Funk und Gesang. Die Schwierigkeiten, mit denen sonst vor allem Popmusiker zu leben haben, tauchen auf und erdrücken die Musik. Die Kritiker reagieren entweder verständnisvoll, leicht bedauernd, wie einem alten Freund gegenüber, den man nicht verletzten, aber doch die Wahrheit sagen will. Die anderen rechthaberisch auf die Rückkehr des in elektrischen Gefilden verlorengeglaubten Sohnes hinweisend. Die neuen Richtungen zeigen zurück. Man ahnte es schon immer, daß die Auswüchse ein Ende nehmen werden. Der guten Tradition des gediegenen, gekonnten Musizierens muß man sich nun nicht mehr schämen, eine beruhigende Feststellung, insbesondere für Musikprovinzen wie Deutschland. Diejenigen, die jetzt wieder mitmachen, sind endlich nachgekommen. Es ist bedauerlich, daß Miles Davis nun zum Kronzeugen der Reaktion wird. Im Plattentext zu seiner Musik für den Film über den Boxer „Jack Johnson" schreibt Miles Davis, daß die Musik für sich selbst spreche. Das ist richtig, aber es liegt auch an ihm, wen sie anspricht. Daß man ihn jetzt mit einem respektvollen Schulterklopfen beiseiteschiebt, tut weh. Miles Davis über Jack Johnson: „Je mehr sie ihn haßten, desto mehr Geld verdiente er, desto mehr Frauen hatte er und desto mehr Wein trank er. Haß ist das Gegenteil von Liebe, aber beide bezeugen Größe."

Conny Heidkamp

Jazz aktuell

Originelle **Klangwerkstatt**

Jazz aus der DDR

Vor einigen Jahren noch Fata Morgana, heute fester Bestandteil der europäischen Jazzszene - Jazzmusiker aus der DDR. Kein Festival, wo sie nicht mit dabei sind, kaum ein größerer Jazzclub, wo nicht inzwischen schon einmal eine DDR-Gruppe gespielt hat. Das ist erfreulich. Besonders stolz sein kann dabei das Jazz Studio Nürnberg, das sich (neben der Free Music Produktion Berlin) als eine der ersten Institutionen in der Bundesrepublik um Kontakte zu Jazzern der Deutschen Demokratischen Republik bemüht hat, wenn auch zunächst ohne Erfolg. Das hat sich nun gründlich geändert. Fast alle, die jetzt bei ,,Jazz goes to theatre Nr. 4" im Schauspielhaus auftraten, waren schon einmal in den letzten zwei Jahren in Nürnberg.

Das Seltsame an den DDR-Jazzern: Sie waren plötzlich da und gehörten auch schon zur Avantgarde. Eigenständig in Stil und Auffassung fügten sie sich doch so nahtlos in die „westliche" Free-Jazz-Szene, daß von einem „eisernen Vorhang" im modernen Jazz jedenfalls nicht gesprochen werden kann.

Sie fühlen sich der europäischen - sowohl der klassischen als auch der volkstümlichen - Musiktradition verpflichtet und besitzen doch ein erstaunliches Jazzfeeling. Bis auf den NewComer Uwe Kropinsky kamen sie alle aus dem Kreis der „Etablierten"; alle haben sie ein Musikstudium absolviert (an der Hochschule für Musik „Carl Maria von Weber" in Dresden, in Berlin oder Weimar); alle haben deshalb auch schnell internationales Niveau erreicht. Und das hört man eben.

Für Calvados-Freunde, „für Sven" und Carla Bley griff Hannes Zerbe in die Pianotasten, blies Dietrich Unkrodt die Tuba. Gegensätze ziehen sich an. Unterhaltsame, kapriziöse Dialoge über den Abgrund hinweg. Kontraste, neutönerisch, aber auch kraftvoll, technisch bravourös, bukolisch, feurig, geistreich, schlicht ergreifend. Das konnte gefallen.

Folkloristisch inspirierte, rasante Gitarrenkunststücke (akustisch) präsentierte Uwe Kropinsky. Raffiniert, ja verwegen. Haben Sie schon mal Gitarre naß gespielt? Ein genialer Bursche! Und man stelle sich anschließend die folgende Besetzung vor: Geige, Baßklarinette, Schlagwerk. Günter Sommer, DDRs Wunderdrummer und Percussionshexenmeister macht's möglich.

Eine Klangwerkstatt tut sich auf, chimärenhaft, fließende Farbspektren, gesteuert vom Schlagzeugstand. Im Grunde alles ein einziges gigantisches Rhythmussolo mit einem Bläser und einem Streicher als Tonstaffage.

Ulrich Gumpert bot - diesmal auf einem anständigen Flügel, einem Bösendorfer mit Nebengeräuschen - eine „bunte Palette seines bisherigen Schaffens". Man hat ihn schon in besserer Form gehört, origineller, überlegter und auch jazziger. Eine Collage, nichts weiter: Miniaturen, Cluster, Märsche, Eissler-Anklänge, Fingerübungen, Humoresken, das Rauschen des Meeres oder dramatische Höhepunkte aus der Stummfilmzeit. Den Griff in die Saiten aber sollte er doch lieber lassen, handelt es sich doch hier um einen mittlerweile schon etwas abgegriffenen Pianistenseitensprung. Das Duo ist doch wohl eher seine Domäne.

Alles in allem, ein unkonventioneller, faszinierender Abend. Leider gab es für so viel gute Musik nicht genügend viele Zuhörer. Nur halb volles Haus.

Bernd Ogan

Der alte Herr swingt allein

Benny Goodman Sextett

Es summt im Hamburger Congress-Centrum. Denn der deutsche Tournee-Beginn ruft im Presse-Dorado nicht nur normales Publikum auf den Plan. Doch auch das kommt. Papa zeigt dem Sohnemann oder dem für die Tanzstunde reifen Fräulein Tochter, zu welchen Klängen Mami und er damals über die Dielen gewalzt sind. Viele werfen sich für Benny Goodman in Schale, die einen der verräucherten, düsteren Clubs auch nicht einmal von innen gesehen haben. Man repräsentiert sich und eine Weltanschauung, die Jazz wie diesen neben den alten Meistern gerade noch mitzuzählen bereit ist. Und wie bei den Dressurakten berühmter Orchesterbändiger läßt man sich auch hier kein Tönchen, keine Geste entgehen. Der Kollege, der sich etwas zu geräuschvoll Notizen macht, erntet mächtig knurrige Blicke.

Mag sein, daß es nicht mehr so sehr Benny Goodman selbst ist, der interessiert - vielmehr das glitzernde Drumherum. Mag auch sein, daß man musikalisch gerade eben noch einen Zipfel jener großen Zeit erwischen kann, die die Erinnerung an einen Savoy Ballroom oder ein epochemachendes Konzert in der ehrwürdigen Carnegie Hall prägt. Ob denn Musik wie diese wohl so gänzlich zeitlos sei, wie es uns alle Nachbeter des alten Swing-Jargons immer wieder weismachen wollen, beginne ich mich schon nach den ersten drei Titeln zu fragen. Denn vom erkennenden Aha-Beifall ermuntert, spielt Goodman sie vielleicht ein wenig zu belanglos herunter, zu deutlich erkennbar als Warmspiel-Nummern.

Klar wird jedenfalls, daß die Protagonisten jener sonnigen Jahre nicht zeitlos existieren können. Lange nicht mehr wurde das Altern für den Betrachter so unübersehbar faßlich wie bei Goodman in Hamburg. Nicht, daß ihn Senilität heimsuchen würde - nur den Namen seines Gitarristen Philip Catherine will und will er sich nicht merken. Nein, es ist eine vorsichtige, fast zarte Zerbrechlichkeit, die vom nun 72jährigen „King" ausgeht. „Ein alter Mann spielt eine Melodie", überschrieb Michael Naura seinen Bericht für den „Spiegel". Passender geht's kaum.

Und der Eindruck vom würdigen alten Herrn, der nach Kräften und mit kaum verminderter Eleganz die Klarinette bewegt, wäre ungeteilt, quälte er sich nicht knapp zwei Stunden mit einem recht mediokren Musikanten-Verein ab. Die Nordlichter, die ihn durch Europa begleiten, können niemals auch nur annähernd die Kraft vermitteln, die swingende Musik bei aller filigranen Eleganz auszeichnen könnte (und gerade hier, beim Königsempfang, wohl auch müßte).

Geiger Svend Asmussen läßt sich gern eine von Kommerzialismen angeblich ungebrochene Liebe zum Jazz nachsagen. Nur wenn er - wie in Hamburg - verschliffene, umgänglich „schmutzige" Intonation mit unverbindlichem Allerwelts-Dudeln gleichsetzt (und damit verwechselt), bleibt seine Liebe deutlich folgenlos. Das gleiche gilt für den Drummer Bjarne Rostvold, der aus mir unerfindlichen Gründen in dieser Truppe Platz genommen hat. Mag sein, er hätte noch eine Chance - doch dann brauchte er sehr viel mehr Raum zum Ausbreiten seines Könnens. So allerdings gibt's nicht so arg viel zum Ausbreiten.

Auch Bassist Mads Vinding, für meinen Geschmack einer der Findigsten in der europäischen Bassisten-Riege und nicht sehr weit entfernt vom berühmteren dänischen Kollegen Niels Henning 0rsted-Pedersen, wird hier schlicht und einfach weit unter Wert verramscht. Da eben rächt sich eine Produktionsart, die dem Publikum ein Gala-Gefühl zu verschaffen sucht - die Kollegen bleiben im Schatten, den Goodman notwendig wirft.

Sogar dann, wenn sie eine halbe Stunde lang allein zu Werke gehen dürfen. Denn das Publikum nimmt das nur in Kauf - und wartet weiter auf den zweiten Teil, samt Star. Und dieser zweite Part ist dann auch eine umfassende Gelegenheit, sich im soliden, runden Swing zu sonnen, sich nicht auf Ecken und Kanten einer Musik einlassen zu müssen - ein herrlich unkompliziertes Gefühl.

Einspruch gegen diese Sonnenkur scheint

Bläst die Klarinette mit kaum verminderter Eleganz und Kraft: Benny Goodman
Foto: Hans Kumpf

gelegentlich nur Philip Catherine zu erheben. Er, gemeinhin bei den Modernisten zu orten und auch dem zeitgenössischen Rock durchaus zugetan, ist in dieser Besetzung ein geradezu anachronistisches Wunderkind. Immer wieder irrlichtert er modern im strammen Korsett der immer noch bestsellernden Hits. Nur gut, daß die Mehrzahl der Hamburger Goodman-Fans den Herrn Catherine gar nicht kennt. Sie könnten ja merken, daß der swingende Jazz eben nicht in den Startlöchern sitzenblieb.

Aber wie selbstverständlich versagt die Kritik an Machart und Attitüde dieser Gala-Show vor dem Phänomen Goodman selbst. Irgendwie reißen wir ja doch immer wieder Mund, Augen und Ohren auf, wenn die Klarinette des Monarchen daherperlt. Gäbe man ihm doch nur echte Könner im gleichen Geiste (Catherine ist durchaus so einer!) zur Seite und ließe man doch aus der Gala-Truppe eine richtige swingende Band werden! So steht Benny Goodman im Grunde bald allein vor seinen Mannen - und „spielt eine Melodie".

Michael Laages

Unüberhörbare Annäherungen

Brötzmann - Schönenberg

„Die spielen ja wirklich zusammen. Ich werd' verrückt", staunte Rüdiger Carl. Wochen vorher war Stadtgespräch in Wuppertal, daß Peter Brötzmann und Detlef Schönenberg sich zusammentun wollten. Seit zehn oder zwölf Jahren war das nicht mehr passiert, schien undenkbar. Ein Ereignis für Wuppertal, für die deutsche Free-Jazz-Szene. Ort: der Saal der Musikhochschule in Elberfeld.

Ohne voraufgegangene Probe und ohne engere Absprache bestiegen sie das Podium. Brötzmann zog vor, mit einem langgezogenen Signal am Altsaxophon, wenige Herzschläge später fiel Schönenberg ein, mit harten Trommel-Stakkati, regte rhythmische und melodische Formulierungen an, die Brötzmann aufnahm und variierte. Spannung kam auf, wenn Schönenberg durchgängige, nur breakähnlich unterbrochene Metren klopfte und Brötzmann darüber kurze Phrasen repetierte. Als Brötzmann zum Baritonsaxophon wechselte, antwortete Schönenberg mit handbreitem Hagel auf seinen Trommeln. Schönenberg spielte übrigens auf einem völlig neuen Drumset, das ausschließlich aus Trommeln besteht, 13 an der Zahl, nach seinen Entwürfen eigens konstruiert und erstaunlich solide gebaut. Verblüffend nahmen sich die differenzierten Tonhöhen und Klangfarben daran aus.

Zu einem nahtlos verschmolzenen Zusammenspiel, wie es Brötzmann mit Bennink oder Schönenberg mit Christmann vollbringen, wollte es in der Konstellation Brötzmann/Schönenberg nicht gedeihen. Trotz der unüberhörbaren Annäherungen von beiden Seiten. Unausgesprochen zwar, doch um so deutlicher erging beispielsweise der Lockruf von Schönenberg, wenn Brötzmann mal pausierte: „Komm!"

Zwei Charaktere: Während der eine sich die Seele aus dem Leib bläst, reagiert der andere cool, indem er kontrolliert die Trommeln sprechen läßt, die Taktschläge verdoppelt, verdrei-, vervielfacht, abbricht, von vorn beginnt. Irgendwann scheint dem Brötzmann der pulsierende Rhythmus leid zu sein, spuckt dagegen an, sucht jedoch gleich darauf, fast versöhnlich brav, wieder das Zwiegespräch: künstlerische Reibung. Dann wieder, während Brötzmann in den oberen Registern ungeduldig nach einem Ausweg sucht, läßt Schönenberg seine stummen Arme hin- und hersuchen, zögernd, wollend. Und doch kommt es zwei-, dreimal zu gemeinsamen Höhepunkten, bei denen man nicht so recht weiß, wer wen mitgerissen hat.

Anlaß dieser musikalischen Begegnung von ungewöhnlicher Art war ein kulturpolitisches Novum. Nachdem der Wuppertaler Stadtrat für 1981 den renommierten Eduard-von-der-Heydt-Preis mangels Geldmasse gestrichen hatte, aktivierte sich eine Bürgerinitiative, um den Preis in Höhe von 10 000 DM aus privaten Spenden aufrechtzuerhalten. Mit dazu beitragen wollten Peter Brötzmann und Detlef Schönenberg, beide (getrennt) frühere Empfänger des Förderpreises; das Konzert am 26. November war als Benefizkonzert deklariert. Da beide auf Gage verzichteten, kamen von der Wuppertaler Jazz-AG immerhin 423 DM zusammen. Somit konnte der Preis letztendlich doch vergeben werden. Am 11. Dezember erhielten ihn der Lyriker Alfred Miersch und der Zeichner, Objektemacher und Musiker Michael Streuf.

Werner Panke

Jazz aktuell

Vom Pech verfolgt

15. Jazztage Hannover

Mit diversen Wettergöttern jedenfalls stehen Hannovers Jazztage-Macher, die Mitglieder des kleinen Non-Profit-Untemehmens Jazzclub, unverändert auf Kriegsfuß. Denn wieder einmal, nachdem vor drei Jahren ein eisiger Regen Hannovers Straßen unbefahrbar und den Konzertsaal beinahe unbesuchbar machte und vor einem Jahr das Zweite Deutsche Femsehen samt seiner ach so beschwingten Silvester-Show Vorrang genoß (Jazz fiel ins Wasser), brachte diesmal plötzlicher Schneefall den Club knapp an den Rand des Ruins heran. Zwei Konzertabende mit jeweils nur knapp tausend Besuchern reißen in die Kasse ein tiefes Loch, das weder die Stadt noch Sponsoren wieder kitten können.

So war denn die Crew dieses kleinen, aber nicht unbedeutenden Festivals in der Provinz unentwegt am Jammern. Dazu kam, daß interne Querelen zwischen hochgehandelten Pianisten Unruhe ins Programm brachten, Tonproben fast unmöglich wurden und der Star des „modernen" Abends zunächst in seinem Hotelzimmer noch dringend den siebten Teil der TV-Ballade „Roots" sehen mußte - Abdullah Ibrahim, vormals Dollar Brand, war der darin zu ermordende Malcolm X offenbar noch etwas wichtiger als sein Jazztage-Auftritt.

Nun ja. Ein Festival, das sich (zu Recht) viel darauf zugute hält, nicht von hochdotierten Profis, sondern von initiativefreudigen Club-Enthusiasten gemacht zu werden, muß vielleicht mit dergleichen leben. Manche Künstler danken den Organisatoren ja auch die persönliche, nette Betreuung durch Clubmitglieder von der Ankunft in bis zur Abfahrt aus Hannover. Manche aber auch weniger.

Zwei Tage Programm, mit einer 12stündigen Zugabe, dem Jazzbandball: So sieht alljährlich Hannovers Jazztage-Konzept aus. Der erste Abend ist in dieser Aufteilung den traditionell gesonnenen Jazzfreunden vorbehalten. Wie traditionsbewußt die sind, zeigte sich daran, daß der Trad-Lobby im Club die Verpflichtung von Charly Antolinis derzeitiger „Jazz Power"-Formation schon eine Nummer zu modern war. Schade eigentlich, wenn zeitgenössische Swing-Adaptionen in einem Festival-Programm so wenig Platz finden.

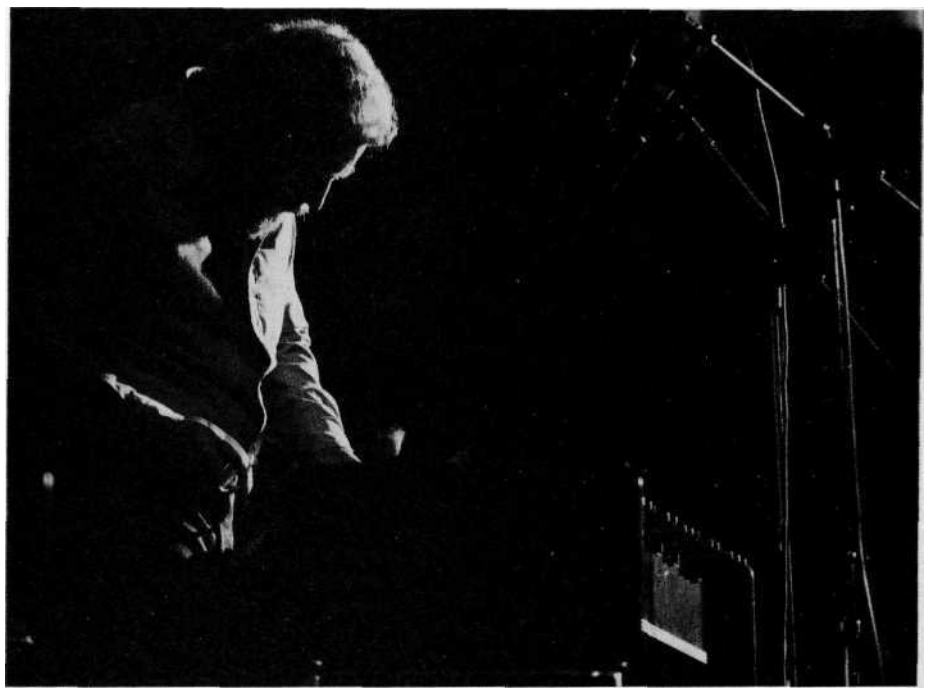
So blieb es bei brav Bekanntem: zunächst dem Göttinger Blue Roseland Orchestra, das sich mit seiner Aufbereitung alter Henderson-Arrangements (unter anderem) weiß Gott nicht zu verstecken braucht. Regionalmatadore, die sie sind, ist ihnen mit ihrer immensen Spielfreude (und ihrem Jack-in-the-Box Allan Praskin, von dem noch die Rede sein wird) Lob und Anerkennung sicher. Zum zweiten waren die beiden Klarinetten- und Saxophon-Charmeure Claude Luter und Rene Franc angesagt. Da wird mit Noblesse und nie gar zu heißer Hitze in der Tradition Sidney Bechets gejazzt, gefällig und klug dosiert. Solide, kraftvolle N.O.-Ausstrahlung, Mitwippen garantiert.

Durchaus geteilte Aufnahme fand Band Nummer drei, das Flashback Quartett aus gestandenen Mitarbeitern der Dutch Swing College Band. Was den einen als Muster an rhythmisch-swingender Perfektion gilt, wirkt andernorts schon arg kühl, nicht weit weg von kalter Glätte. Und die alberne Artistik vom Drummer Huub Jansen gehört - Vergebung! - in den Zirkus, kaum in ein attraktives Jazz-Programm. Die vier Flashback-Herren waren im übrigen erklärtermaßen (und bedauerlicherweise) die Alternative zu Antolinis Mannen. Da sind wohl die Gewichte doch ein wenig durcheinandergepurzelt. Und schließlich noch Acker Bilk: Von ihm Überraschungen zu erwarten, wäre recht blauäugig. Man hört Gewohntes. Und keinen Ton mehr.

Neuigkeiteh en bloc dafür am zweiten Tag. Vorneweg der New Yorker Posaunist Marty Cook, dessen musikalische Ideen von dem frischen Wind, der sie vor gut einem Jahr auf Europas Szene wehte, nichts verloren haben. Hinzu kommt, daß ihm mit dem Saxophonisten Allan Praskin der vielleicht kreativste junge Jazz-Musikant im Geiste Birds zur Seite spielt. Wer ihn bislang noch nicht hörte, mag womöglich Altmeister Buddy Täte vertrauen, der ihn im hannoverschen Club mit staunenden Ohren hörte und überschwenglich (bildlich) ans Herz drückte. Allan ist ein Spielbesessener: Zunächst verlieh der gebürtige Amerikaner dem Blue Roseland Orchestra improvisatorischen Witz, den Cooks New York Sound Explosion, beinahe wäre auch noch ein Auftritt mit dem hannoverschen Trio des Pianisten Christian von der Osten zustande gekommen. Nachts wurde lange über die Ereignisse in Polen debattiert. Nicht ohne Grund: Hatten doch gerade zwei frische Polen den Festival-Vogel abgeschossen. Flötist Krysztof Zgraja und sein Baß-Partner Jacek Bednarek haben gemeinsame Stärken gefunden, die das Duo inzwischen zur europäischen Spitzengruppe vorstoßen ließen. Die beiden mixen frech und fröhlich Volksmusikalisches aus ihrer Heimat mit freien Ausbrüchen und Anleihen aus der Standard-Tradition. Eine Bereicherung für jedes internationale Festival und jedem Veranstalter herzlichst empfohlen, der Wert auf modern-filigrane Arbeit legt!

Die beiden weiteren Gruppen gehören zum festen Bestandteil der Szene. Peter Gigers Family of Percussion konnte als Gäste Stu Goldberg und Christof Lauer beachtlich schlüssig integrieren, und wenn es noch eines weiteren Aktivpostens bedurft hätte, so war überraschend

Deutschlands heimlicher Gary Burton: Wolfgang Schlüter **Foto: Reiner Haebler**

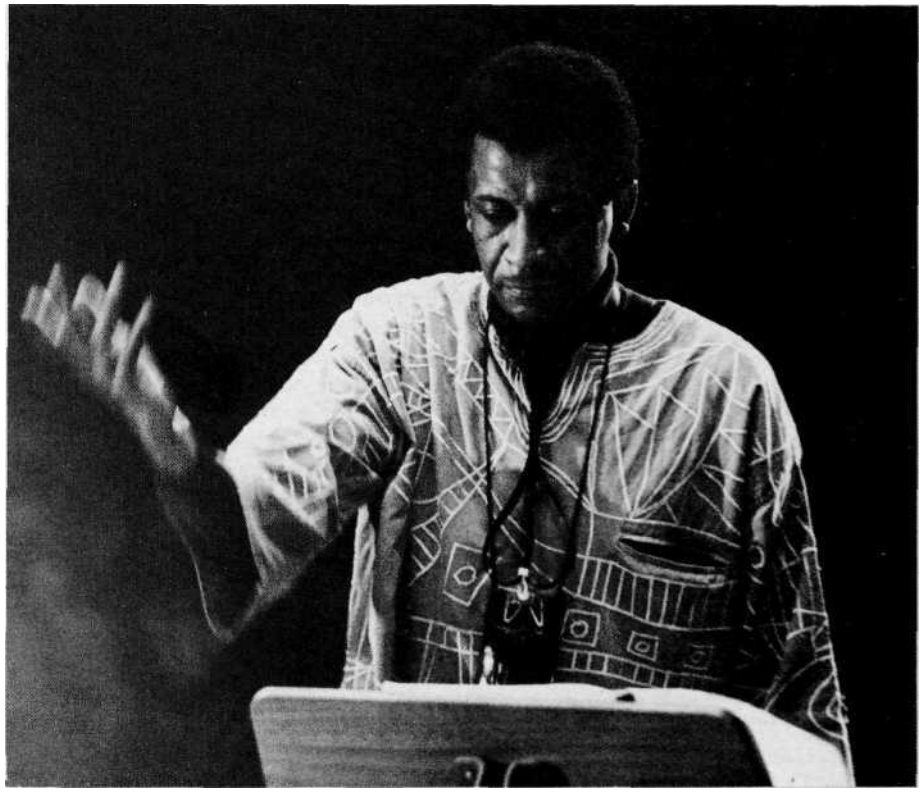


auch Wolfgang Schlüter, Deutschlands heimlicher Gary Burton, zur Hand. Ein Feuerwerk rhythmischer Vielschichtigkeiten. Und Abdullah Ibrahims weihevolle Kirchenstille samt volksmusikalischer Tradition und Konzentration fand in Hannovers Kuppelsaal eine dankbar ausharrende Gemeinde. Kaum einer, der sich der stillen Kraft von Ibrahims Themen entziehen könnte. Und das alles, realisiert man immer wieder im Hinterkopf, ist auch Ausdruck einer unterdrückten Kultur - der der südafrikanischen Stämme. Ibrahim ist wohl ihr bester Botschafter.

Der lange, gemütliche Jazzbandball in der an sich nicht sehr heimeligen Niedersachsenhalle bietet immer wieder Hannovers Oldtimern Gelegenheit, Titel auf Titel aus der Klassikerkiste zu präsentieren. Diesmal waren es neben den Gästen aus Prag (der Metropolitan Band) und London (Sammy Rimingtons Truppe) vor allem das Hamburger Blues- und Boogie-Trio aus Jutta Weinhold, Gottfried Böttger und Joe Pentzlin und das hannoversche Christian von der Osten Trio, die etwas Farbe ins Oldtime-Bild brachten.

Wenn dann am Ende schon nicht die Kasse stimmte, so doch wenigstens die Stimmung. Nach rund zwanzig Stunden - mit ebenso vielen Bands - sind die ehrenamtlichen Helfer wohl todmüde in die Betten gefallen, und die Fans mit der größten Ausdauer wankten Sonntagabend mit einiger Mühe durch den Schnee nach Hause.

Michael Laages



Er hat die Fähigkeit die Zuhörer in das Gebiet Kalahari zu versetzen: Abdullah Ibrahim Dollar Brand
Foto: Ulrich Borchert

Dollar Brands

Oper Kalahari

Der Jazzclub im Schlachthof Karlsruhe war nicht gerade überfüllt, aber die anwesende Menge lauschte hingerissen dem Quartett von Abdullah Ibrahim, Pianist, Komponist, Arrangeur und Philosoph aus Südafrika, zu dem Carlos Ward, Flöte, Altsaxophon, Rachim Ausur-Sal, Bass und Andre Strobert, Schlagzeug, gehören. Immer wieder die Chorusse von „African market place" - auch eines meiner Lieblingsstücke. Diese vier Musiker scheinen immer in Hochform zu sein, ganz gleich wo und unter welchen Bedingungen ich sie bisher gehört habe. Vielleicht doch das Ergebnis der inneren Einstellung. Sie machen alle einen zufriedenen fröhlichen Eindruck in der Pause. Abdullah ißt exotische Früchte, die er erfreulicherweise in Karlsruhe ergattert hat, trinkt Pfefferminztee und fragt mich bei unserem anschließenden Gespräch, ob es mich störe, wenn er nebenbei Anisbonbons lutsche.

Er erzählt von seiner Oper „Kalahari", der Liberation Opera, die er zur Zeit schreibt und die im Juni in Wien uraufgeführt wird. Der seit langem andauernde und heftige Kampf der unterdrückten Schwarzen in Südafrika gegen das illegale faschistische Minderheitsregime mit seinem unmenschlichen Apartheitssystem ist der Leitfaden der Freiheitsoper „Kalahari". Sie zeichnet in Liedern, Tänzen, Drama, Dichtung und Malerei (Szenerie) die Geschichte'einer Minderheit, die ihren Ursprung bei den Ureinwohnern (der Khoi Khoi) Australiens nimmt. Abdullah nennt diesen Teil der Oper „In the dream time". Ich bin geradezu fasziniert von der Art und Weise, wie Abdullah Ibrahim mir den Inhalt von Kalahari erzählt. Er hat die Fähigkeit, uns - inzwischen sind wir eine Handvoll Zuhörer geworden - in das Gebiet Kalahari zu versetzen. Wir hören den Wind über den Sand fegen, hören das Zischen der Schlangen, dazwischen den Rhythmus der Buschtrommeln und den Gesang von Kindern.

Eine einfache und doch komplizierte Handlung. Kompliziert deshalb, weil der Zuhörer dazu aufgefordert wird, sich mit den Lebensbedingungen eines völlig anderen Lebensbereiches zu befassen, der aber - so Abdullah Ibrahim - ein universelles Problem darstellt, an dem eigentlich alle Erdenbürger teilnehmen sollten.

Ich hoffe auf eine Fortsetzung des Gespräches nach dem Konzert, wir werden jedoch freundlich, aber mit entsprechendem Nachdruck (das Licht wird einfach gelöscht) gebeten, den Club zu verlassen. Draußen in eisiger Kälte - Abdullah hat einen Wollschal einige Male um sein Gesicht gewickelt - noch etwas Philosophisches vom Meister: „Kalahari' - the desert - ist zugleich symbolisch für den Begriff Entscheidung. Ist man in der Wüste, muß man sich klar darüber werden, ob man dort bleiben will oder nicht. Dabei hat derjenige, der sich für ein Dortbleiben entscheidet, nur diesen einzigen Entschluß zu fassen, ist also der Glücklichere. Für den, der sich dafür entschlossen hat, die Wüste zu verlassen, beginnt dann ein Leben hin- und hergerissen zwischen den beiden Entscheidungen, draußen zu bleiben oder nach Kalahari zurückzukehren. Doch jeder, ob er Kalahari verläßt oder dort bleibt, hat Kalahari in sich."

Lisa Boulton

Jazz aktuell

Jazz - der Jugend nahegebracht von

Mangelsdorff/Dudas

Dem Jazz, der auch heute noch um seine kulturelle Anerkennung und um die Gunst der breiten Masse kämpft, hat das Fernsehen mit der Sendung zum Berlin Jazzfest 81 gewiß keinen guten Dienst erwiesen. So muß sich der Jazz schon andere Wege zu den Seelen und Ohren seiner Zuhörer suchen.

Einer dieser Wege, den das Jugendamt und der Jugendring in Neuss gehen, ist schon sinn- und wirkungsvoller, und zwar deshalb, weil diese unregelmäßige Konzertreihe bereits um 18 Uhr beginnt und somit sehr jungen Zuhörern den Zutritt zur Musik dieser Art ermöglicht. Und man kann mit der musikalischen Erziehung ja nicht früh genug anfangen!

Im dritten Konzert der Jugendkonzertreihe im November standen auf der Bühne des Zeughauses in Neuss der Klarinettist Lajos Dudas und der Posaunist Albert Mangelsdorff. Es kam dem Zuhörer sicher zugute, daß beide Musiker im Trio auftraten und beide ähnliche musikalische Auffassungen vortrugen. Dadurch wurden verschiedene musikalische und klangliche Möglichkeiten deutlich hörbar.

Besonders Mangelsdorff gestaltete seinen Vortrag pädagogisch sehr gut, indem er seine Kompositionen mit kurzen Erklärungen einleitete. Mit ihm spielten Pierre Favre, Schlagzeug, und Leon Francioli, Baß. Die Gruppe bot eine glänzende Vorstellung. Auch dann, wenn vieles nach Routine aussah, verlor die Musik nie an Intensität und Gegenseitigkeit. Albert Mangelsdorff beweist immer wieder seine musikalische Persönlichkeit.

Der ungarische Klarinettist Lajos Dudas, der seit 15 Jahren in der Bundesrepublik lebt und als Musikpädagoge tätig ist, trat mit dem Bassisten Bert Thompson und dem Schlagzeuger Kurt Bilker auf. Dudas selbst kommt von der klassischen Musik her und widmet sich seit 7 Jahren dem modernen Jazz. Diese klassische Vorbildung kommt in seiner Musik, die ja sehr eigenständig ist, oft zum Tragen. Sie wirkt sich aus in der virtuosen Technik auf der Klarinette, die es ihm ermöglicht, noch so komplizierte modale und rhythmische Gebilde glänzend zu lösen, und zeigt sich ebenso in den streng gegliederten und durcharrangierten Kompositionen. Im Gegensatz zum sehr emotionell und spontan wirkenden Trio von Mangelsdorff, der Reaktionen des Publikums sofort aufzunehmen wußte, wirkte die Musik von Dudas doch sehr intellektuell und erforderte vom Zuhörer volle Konzentration. Dies darf natürlich nicht auf eine unterkühlte Musik schließen. Sie vermittelte genügend Spannung und emotionelles Engagement, sicher auch ein Verdienst des Bassisten Thompson.

Beide Gruppen boten zeitgenössischen Jazz in reinster kammermusikalischer Manier. Und gerade diese Form zeigte deutlich, welche Möglichkeiten der heutige Jazz der Klarinette bietet, einem im Jazz schon fast ganz verdrängten Instrument. Diese Möglichkeit hat Dudas klar erkannt, und seine Musik ist ein wichtiger Beitrag für die weitere Entwicklung der Klarinette im modernen Jazz.

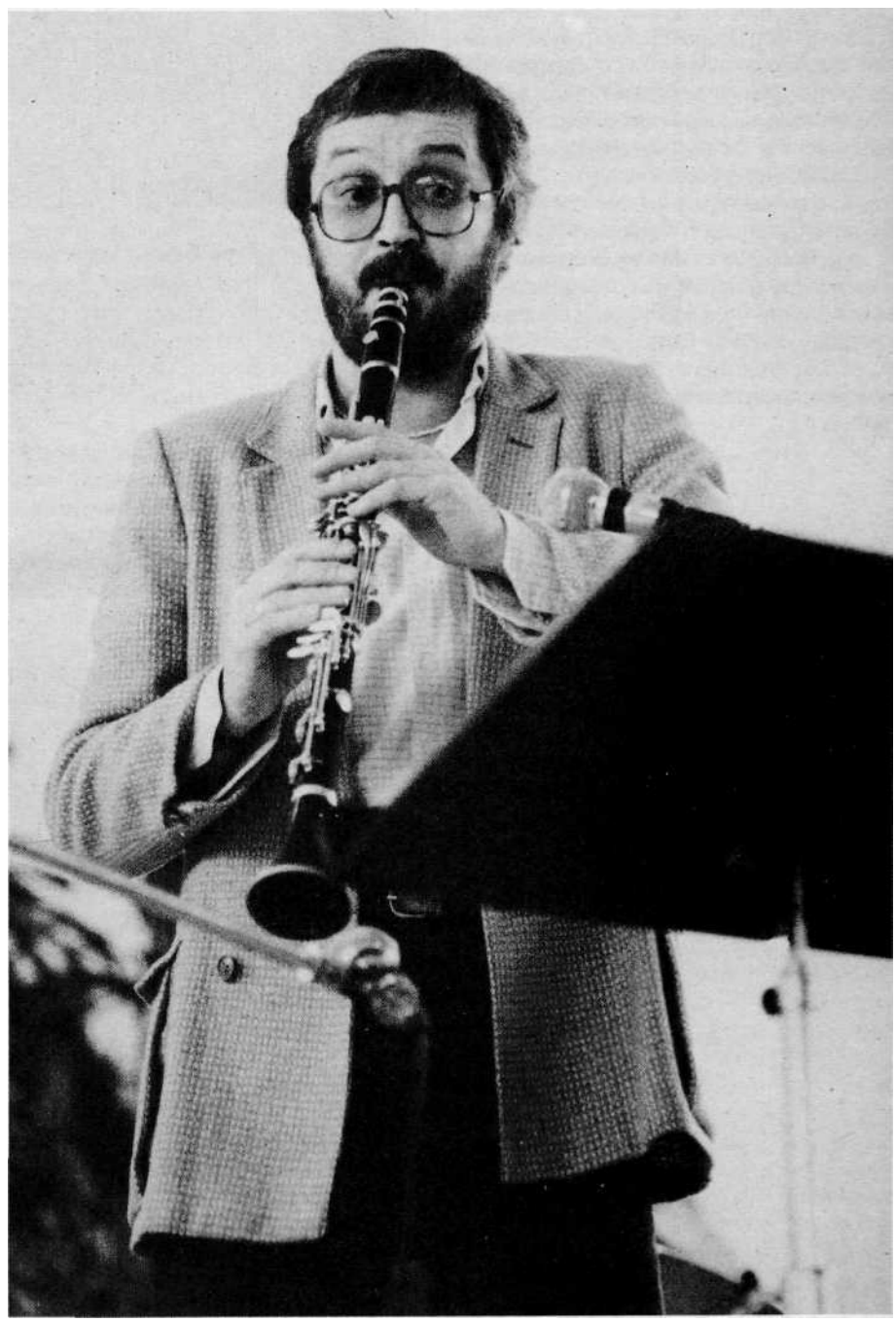
Danilo Lubej

Engagierte Spielfreude

Götz Tangerding Trio

Für den Jazzclub Augsburg war 1981 das Jahr der Konsolidierung. Mit herausragenden Gastspielen, über die ja auch im Podium zu lesen war, hat er die dortige Jazzszene, die sich bis dato, abgesehen von den Sparkassenkonzerten, weitgehend im selbstgefällig Hausgemachten erging, wieder zu einem internationalen und nationalen Forum von Rang gemacht, auf

Macht sehr intellektuelle, eigenständige Musik: Lajos Dudas **Foto: Danilo Lubej**



das der Rezensent, der früher in Augsburg lebte, fast mit etwas Wehmut schaute. Konzerte auf höchstem Niveau mit prominenten Musikern aus USA entwickeln für die Veranstalter oft Eigendynamik mit Folgezwang. Um so verdienstvoller ist es, wenn man sich in Augsburg auch weiterhin um gewichtige einheimische Newcomer bemüht. Am 19. Dezember holte der Jazzclub eine solche Formation in die Kreßlesmühle. Die neue Gruppe des Pianisten Götz Tangerding stand auf dem Programm mit Rudi Roth, Schlagzeug, und Christian Stock, Baß. Nun ist Götz Tangerding unter Insidern kein Unbekannter mehr, hat er doch nach seinem Jazzkompositionsstudium in den USA, wo er auch mit George Russell arbeitete, in München mit Rudi Roth in der Gruppe Bhakti zusammengespielt, von der auch eine Schallplatte vorliegt. Den Triopianisten Götz Tangerding und mit ihm das Tangerding Trio gilt es aber noch zu entdecken. „Freebop" heißt ein Stück von Christian Stock, das die Gruppe im Repertoire hat. Der Titel ist programmatisch zu verstehen. Alle drei Musiker verfügen über die Jazztradition und das dazugehörende handwerkliche Rüstzeug. Es werden nicht spektakulär inzwischen ohnehin offene Türen eingestürmt, der freiheitliche Impetus drückt sich vielmehr in engagierter Spielfreude aus; ihr entspringt die Orientierung am swingenden Beat und den Strukturen der klassischen Meister der Moderne. Neben eigenen Stücken wurden an diesem Abend Kompositionen von Joe Henderson, Carla Bley, Kenny Dorham und Charles Mingus gespielt.

Götz Tangerdings zupackendes Klavierspiel bewegte sich im Spannungsfeld von schwarzem Bebop-Klavier und Bill Evans, doch mit der freien Souveränität des hier und heute, im Gegensatz zu vielen Jazzschulabsolventen, die verbissen ihre Lehrmeister kopieren. Seine klassische Erfahrung kommt ihm nicht in die Quere, wirkt sich höchstens als durchaus jazzmäßige Relaxtheit bei schwierigen Passagen aus.

Auch sein langjähriger Freund Rudi Roth spielt aus dem Bewußtsein der aktuellen Gegenwart. Sein Bezugspunkt ist das federnd pulsierend spielende Vorbild Billy Brooks. Es gibt unter den jungen deutschen Schlagzeugern wenige, die mit dieser geschmeidigen, durchsichtigen Dichte musizieren können.

Der eigentliche Newcomer ist BassistChristian Stock. Verlässlich spielte er die teilweise vertrackten Headarrangements. Kongenial sorgte er für die Balance zwischen Klavier und Schlagzeug. In seinen Soli zeigte er ein sensibles Gespür für Spannungsabläufe bei behender Technik, sicherer Intonation und naturwarmem Ton.

Gute Solobeiträge und gekonntes Ensemblespiel waren also an diesem Abend zu hören, und nach dem erst relativ kurzen Zusammensein der Gruppe zeichnet sich ab, daß das Götz Tangerding Trio bei längerem Zusammenbleiben eine starke, zwingend eigenständige Gruppenidentität entwickeln kann. Zwei Dinge allerdings trüben etwas den Genuß; die starre Solifolge von Klavier, Baß, Schlagzeug wirkte doch etwas ermüdend, und das Klavier war nicht gestimmt, für ein Pianotrio nicht gerade die beste Spielbedingung. Sich um Newcomer zu bemühen müßte aber für den Jazzclub heißen, sie auch ebenso wie die große Prominenz als Gäste zu behandeln, die auf beste Spielbedingungen Anspruch haben, und denen man auch das Mitbringen eines Gastes zugesteht.

Thomas Fitterling

FÜHRENDER NOTENVERSAND
SEIT MEHR ALS 10 JAHREN

Jazz aktuell

Ruhrpott-Dialekt

Theo Jörgensmann

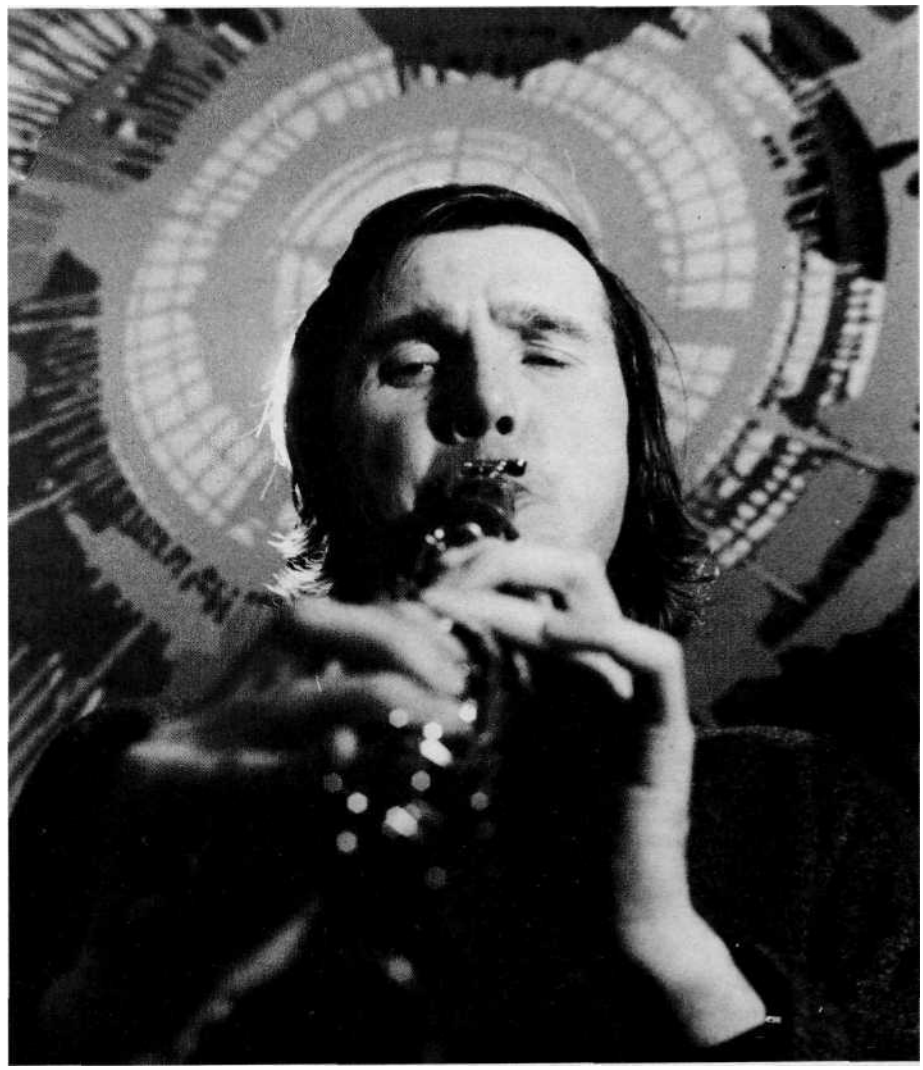
Heute, auf der Höhe seines Könnens, spielt er wieder auf seiner 60 Jahre alten ..Mollenhauer", die er einst, in Anfängerzeiten, in einem Musikgeschäft in der Essener Bahnhofsgegend für 750 DM erstand. Heute wäre die Firma bereit, ihm für diesen Klarinetten-Oldtimer den Preis eines Neuwagens zu geben.

Bei Theo Jörgensmann, dem 33jährigen Bochumer Klarinettisten und einem der weitbesten Improvisatoren auf diesem Instrument, gehört es eben schon zum Typ des vom Optimismus besessenen Musikers, das Besondere nicht in äußerer instrumentaltechnischer Raffinesse zu suchen, sondern in der Musik selbst, im Inhalt, im Ausdruck. Seit seinen Berliner Erfolgen bei Jazz in the Garden und bei den Jazztagen 1979 hat Jörgensmann dieses Ausdrucksspektrum enorm erweitert, ohne sein Instrument destruktiven Happenings zu unterziehen. Beim Solo-Auftritt im Kreuzberger Jazzraum bereichern Verziehen der Töne, Glissando-Effekte, Klappentöne die improvisatorische Sprache. Auf unverrückbarer Swingbasis (der im 60er-Kohlenpott-Tempo einknikkend schwingende Körper ist immer noch die physische Grundlage) formuliert er einen ganz eigenen, persönlichen Improvisationsdialekt.

Die Klangfarben der Register haben viel an Intensität gewonnen - das tiefe rauchige Register, Explosionen in den hellen schleifenden „Saxophon-Sound" der Mitte, der Ausbruch in den breiten, vom Lippenansatz getragenen scharfen Oboenklang der oberen Partie. Jörgensmann versteht es, die stilistische Brücke vom zögernden Ruhrgebiets-Blues bis zum Free Jazz zu schlagen, auf ihr ekstatisch in das offene Kontinuum vorzudringen, wo es weder Melodie noch Rhythmus gibt, nur noch Klang und Swing, dieses einmalig schwerelose Gefühl der konkreten musikalischen Utopie.

Bestechend die ausgefeilte Artikulation, die das Spektrum ganz weicher, vulgärer, harter, spitzer, schreiender Tonschattierungen in den Dienst individueller Phrasierungen stellt, bestechend das Formgespür, das Themen nicht vertüftelt, sondern atmosphärisch aufbereitet, Improvisation wirklich noch als Ausloten ahnend freibewegter Phantasie betreibt - sei ein zögernder Swing, eine balinesische Tonleiter oder eine anatolische Schleifintonation der Anlaß. Das Ergebnis ist immer eine Art Free Jazz Swing - so etwas gibt es tatsächlich!

Jürgen Engelhardt



Verziehen der Töne, Glissando-Effekte, Klappentöne bereichern die improvisatorische Sprache von Theo Jörgensmann **Foto: Hans Kumpf**

Crazy Jazz in

Leningrad

Mitte Oktober 1981 begann die dritte Konzertsaison des Leningrader Clubs für Zeitgenössische Musik, Sergej Kurjochins „Crazy Music Orchestra" wurde dazu eingeladen. Die Besetzung dieser Gruppe ist variabel, umfaßt aber die besten Avantgarde-Musiker aus verschiedenen Städten der UdSSR. So spielte Kurjochin jetzt zusammen mit Valentina Ponomarjowa (Stimme), Alexander Alexandrow (Fagott), Igor Butman (Alt- und Tenorsaxophon), Wladimir Volkow (Baß), Wladimir Dikansky (Violine und Flöte), Gedemonas Laurinjavitschus (Schlagzeug), Alexander Kondraschkin (Perkussion) und Boris Grebenschtikow (E-Gitarre).

Das Ensemble führte die dreisätzige Komposition „Sublimierung der Archetypen um ein Klavier" auf. Die Musik von Kurjochin war eine Mischung aus verschiedenen musikalischen Stilrichtungen, Rhythmen und Klangfarben. Der Beitrag der hervorragenden Repräsentantin gesungener Zigeunermusik, Valentina Ponomarjowa, muß besonders hervorgehoben werden. Ihre Stimme umfaßt ungefähr fünf Oktaven und hat durch ihren Gefühlsreichtum eine einmalige Ausstrahlungskraft.

Wie bereits zuvor, hat man im Ensemble Kurjochins die konventionelle Konzertkonzeption hinter sich gelassen und Elemente aus Theater und Happening integriert. Kurjochins Solo mit zwei Eimer voll Wasser und einer Flöte bildete exzellent einen „fließenden" Übergang zum Orchestersound.

Zweifellos war das Konzert vom „Crazy Music Orchestra" der Höhepunkt der Experimente mit Big-Band-Musik in der Karriere von Sergej Kurjochin.

Bei dieser Veranstaltung trat auch eine Gruppe mit Musikern aus Zimbabwe auf. Die Musik der Band, in welcher auch sowjetische Jazzer mitwirkten, bestand aus einer Fusion von afrikanischer Folklore mit Jazz und Rock.

Sergej Khrenow

Die Schubladen der Kritik und die Kritik der Schubladen

Wo Kunst ist, sind Schubladen. So auch im Jazz, Mit Händen und Füßen wehren sich die Musiker dagegen, jeder will Individualist sein. Schema ist Zwang, einem Jazzmusiker unwürdig. Doch Schubladen sind zugleich eine Ökonomie des Denkens. Flinke Kritiker haben das längst erkannt und basteln ungestüm. Der Kritiker als Souverän der Musik tischlert natürlich lieber, anstatt Konfusionen zuzulassen.

Als sich unlängst Jazzer daran machten, mit Free und Punk zugleich zu flirten, sproß es förmlich im Etikettenwald, dem frisch geborenen Kind einen Namen zu geben. Die Macher der neuen Musik (und damit meine ich nicht nur die Musiker) entblödeten sich nicht, einem begeistert-verdutzten Publikum zuerst ein halbes und heute vielleicht sogar schon ein ganzes Dutzend Namen anzubieten. No Wave, Freepunk, Punkjazz, Fakejazz, .. . das gerade erst Neugeborene brauchte natürlich auch einen neuen Namen. Daß dieses Neue gar nicht so neu war, soll hier bloß am Rande bemerkt werden. Bei Moden ist das meistens so, doch davon will ich nicht reden.

Warum aber diese Etiketten, Namen, Schubladen? Musiker, wie gesagt, interessieren sie nur wenig. Als die Avantgarde eines bürgerlichen Individualdenkens produzieren sie „just music", wie sie sich auch immer in dümmlichen Interviews zu sagen beeilen. Bloß keine Kategorien, es sei denn: eine neue. Über dem Produkt die Aura des „Noch-nie-dagewesenen" schillern zu sehen, findet jeder chic. Plattenvertriebe, Bilanzen nie aus dem Auge verlierend, würzen diese Suppe natürlich kräftig nach. Während sie ihrem Schützling einimpfen, das ,,just-music"-Imagezu pflegen, tun sie selbst genau das Gegenteil, drucken Etiketten, die selbstklebend die Botschaft des Neuen jauchzend und bunt verkünden.

Ich erinnere mich noch, gerade zehn Jahre ist es jetzt her, an „Back to the future"-Plaketten, die CBS an jeden verteilte, der, wenn auch nur von weitem, einem potentiellen Jazzrockkäufer ähnlich sah. Sie trugen die Kunde vom neuen Stil bereits in ede Jazzerwohnung, als Miles Davis noch brav erzählte, seine Musik sei fern aller Kategorien. Schizophrenie? Nein, Taktik. Was hier inszeniert wird, ist rationales Kalkül, das Produkt muß marktgerecht präsentiert werden. Das Publikum wartet.

Und was will das Publikum? Schubladen, oder lieber keine? Hier steckt die Spaltung, denn es will beides zugleich: der eigene, persönliche Star muß über allen Stilwolken fliegen, er ist für Schubladen zu schade. Eine Kategorie hieße, ihn neben Andere zu stellen, statt über Andere. Seine Idolfunktion (und die hat der dezente Jazzmusiker ebenso wie der glitzernde Popstar, nur subtiler) würde ins Wanken geraten, er stände plötzlich ohne Sockel da, wäre nicht mehr allein. Und dennoch, das Publikum will auch Etiketten, vorzugsweise neue, denn das verschleiert den Widerspruch. Es braucht einen Raum, braucht Grenzen, um Musik anzunehmen. Das Herz des Zuhörers ist polygam. Es liebt nicht nur ein Idol, sondern mehrere, viele. Um diese Lieben auf einen, oder jedenfalls auf möglichst wenige Nenner zu bringen, müssen Grenzen gezogen werden. Und das heißt letztlich Schubladen.

Ich höre schon die Ja-aber-Sager. Sicher, auch mir ist klar, wie vielschichtig das Problem ist. Doch ich will keine Psychologie des Jazzpublikums entwerfen, sondern eine These darstellen: die Doppelstrategie im Jazzbusiness - Individualismuskult einerseits, Schubladendenken andererseits- ist keine Kapriole der Plattenindustrie, sondern eine von ihr ausgenutzte, unbewußte Wunschhaltung des Publikums.Dem Kritiker kommt dabei eine Schlüsselrolle zu,meist scheint er sich ihr nicht bewußt zu sein. Schlägt man beispielsweise ein beliebiges Heft des Jazzpodium auf, so findet man beinahe überall dort Rasterungen, wo Musik beschrieben wird. Ständig wird schematisiert, an Bestehendes gebunden, handhabbar gemacht. Das freut den Leser, denn er zieht sich das vorformulierte Korsett gerne an; das freut den Musiker, denn er wird - meist wohlwollend positiv - definiert und braucht das nicht selbst zu tun; und das freut schließlich auch die Musikindustrie, denn die kann das Definierte nun an die Glocke ihrer PR-Abteilung hängen. Eine traute Harmonie also, Veränderungen wären niemand recht. Was will der also bloß? Ein Plädoyer für ein Stück Unbequemlichkeit mag in diesen Zeiten, angesichts sozialstaatlicher Kürzungen zynisch, ja geradezu gefährlich sein, im Jazz aber scheint es mir notwendig. Jazz war immer eine unbequeme Musik. Vom ausrottenden Haß der Faschisten bis zur intoleranten Ächtung des späten Free Jazz: wer mit Jazz zu tun hatte, hat Widerstand gespürt. In seiner Umgebung aber auch bei sich selbst, beim Musikhören. Das hat sich in den letzten Jahren - zwar nicht grundlegend, aber immerhin - geändert. Jazz ist in jeder Beziehung akzeptierter und auch handhabbarer geworden. Eine Ursache, und sicher nicht die bedeutendste, liegt in der veränderten Manier der Jazzkritik. Sie ist praktikabler geworden, bequemer. Und das ist gefährlich! Hinter dem Schein grenzenloser Objektivität entfaltet sich ein Schema mit fest definierten Orten, mit dem Ziel, jeglicher neu auftauchenden Musik eine ewige Heimat zu geben. Einmal verallgemeinert, wird es konsumptiv, d.h. nur noch für den Konsum bestimmt, und zwar für den möglichst leichten. Es droht der Hitparadenjazz: Verkaufsbilanzen als Maßstab der Kritik. Zweifellos ein entferntes Extrem, aber ein näherrückendes. Und stattdessen? Ich wünschte mir eine Kritik mit poetischen Qualitäten, statt wissenschaftlicher (denn das heißt kategorisieren). Eine Kritik, die persönlicher ist, die Assoziationen zuläßt, Konfusionen eingesteht.

Nichts gegen Präzision, Genauigkeit und Exaktheit. Es geht nicht um allgemeines Geschwafel, unangreifbares Bla-Bla. Aber der Kritiker muß sich stellen, muß Farbe bekennen ohne die Scheinobjektivität von Schemen und Kategorien , als Person, die bestimmte Gefühle hat, wenn sie Jazz hört, und diese verbalisiert. Ich will eine Kritik, die Subjektivität betont, anstatt sie peinlich zu verdecken. Das würde Kritiker fordern, Leser aber auch. Und vielleicht dem Jazz ein Stück seiner alten Unbequemlichkeit zurückgeben . . .

Rolf J. Daufenbach

No Wave, Freepunk, Punkjazz, Fakejazz: Luther Thomas

Jazz News

MLDD 4, das Quartett mit dem Geigerund Elektroniker Phil Wachsmann, dem Trompeter Marc Charig, dem Keyboardspieler Fred van Hove und dem Percussionisten Günter Sommer wird von 10. März bis Anfang April auf Tournee durch Westeuropa gehen. Die Formation unternahm 1980 und 1981 je eine DDR-Gastspielreise und stellte sich im November 1980 beim Workshop in Wuppertal und 1981 bei der Antwerpen Free Music vor. Kontaktanschrift: Fred van Hove, St. Vinventiusstraat 61,2000 Antwerpen, Tel. 30 60 75.

Pinguin Moschner stellte am 17. Januar beim Hofheimer Jazzfest sein neues Quartett vor. Mit dem Aachener Tubaspieler musizieren der Posaunist Connie Bauer und der Bassist Hans Schneider, es singt Maggie Nichols. Anschließend an den Auftritt in Hofheim ging die Gruppe auf eine einwöchige Tournee. Im Juni wird sie dann in der DDR und in Ungarn auftreten. Kontaktanschrift: Pinguin Moschner, Hansmannstr. 34, 5100 Aachen, Tel. 02 **41** /5 57 24.

Walter Norris und Gerd Mayer-Mendez präsentierten kürzlich zu-sammen mit dem Schauspieler Karlheinz Böhm im Hildesheimer Stadttheater ein Jazz und Lyrik'-Programm mit Texten von Jandl, Rühmkorff, Enzensberger, Heine und Bachmann. Dazu spielten die beiden Musiker Eigenkompositionen sowie Stücke von dem in Paris lebenden Komponisten Noil Lee. Kontaktanschrift: Village Music, Zähringerstr. 20,6900 Heidelberg, Tel. 0 62 21/1 22 89.

Waldi Heidepriem und sein ältester Sohn Thomas Heidepriem wurden als Dozenten für das Jazz Seminar an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg verpflichtet, das ab Februar zu einer regelmäßigen Einrichtung wurde. Ewaid Heidepriem ist als Pianist, Thomas Heidepriem als Bassist, Elektrobassist, Gitarrist und Pianist tätig. Am 9. Februar gibt die Waldi Heidepriem Group, zu der neben Thomas Heidepriem noch Christof Lauer und Ralf Hübner gehören, ein hausinternes Konzert, mit dem das Jazz Seminar an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg eröffnet wird. Kontaktanschrift: Waldi Heidepriem, Tellstr. 1, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/27 24 54.

Wiener Musik Galerie nennt sich ein Verein, der seine Hauptaufgabe in der Förderung bestimmter Aspekte von nichtkommerzieller, aktueller Musik sieht. Initiatorin ist Ingrid Karl, die in den Jahren 1979 bis 1981 für die Gestaltung der Konzerte in der Galerie nächst St. Stephan zuständig war. Vom 23.-25. April wird im Museum des 20. Jahrhunderts unter dem Titel „Ex tempore Wien '82" - Internationales Improvisationsmeeting" das erste Projekt mit Unterstützung des Kulturamtes der Stadt Wien realisiert. Kontaktanschrift: Wiener Musik Galerie, Wilhelm-Exner-Gasse 23/5, A-1090 Wien, Tel. 3 40 40 54.

Intern. Music Workshop in Salzburg

Das Institut für Studien in Salzburg führt gemeinsam mit der North Carolina Central University vom 25. Juli bis 7. August einen International Music Workshop in Salzburg durch, zu dem John Lewis, Donald Byrd, Nathan Davis und Wolfgang Pillinger als Dozenten gewonnen werden konnten. Dieser zweiwöchige Intensiv-Jazzkurs enthält Vorträge mit Demonstrationen, praktischen Unterricht an Instrumenten, Vorführung verschiedener Techniken und Praktiken der Jazz-Improvisation, Anleitungen zur Komposition und zum Arrangement, Bildung von Meisterklassen sowie eine Einführung in Aufnahmetechniken mit Diskussion. Der Kurs ist nicht nur für Musikstudenten gedacht, die Jazz erst erlernen wollen, sondern auch für Fortgeschrittene, die die Absicht haben, weitere Kenntnisse in der Aufführung von Jazz und deren Technik zu erwerben, er ist zudem geeignet für Lehrer von Jazz Programmen. Anmeldungen mit genauer Beschreibung der Musikausbildung und dem Niveau der Aufführungspraxis sind zu richten an: Institut für Studien in Salzburg, Johannes-Filzer-Str. 26/55, A-5020 Salzburg, Tel. 23 80 95. Der Kursbeitrag ist mit ÖS 4.875,- angesetzt, ca. DM 692,-.

Als Dozent beim Int. Music Workshop in Salzburg: Donald Byrd

Musiklehrgänge 1982 des iam

Der Internationale Arbeitskreis für Musik e. V. bietet innerhalb seiner Musiklehrgänge 1982 auch folgende Jazzkurse an:

Jazz-Workshop 13.-18. April, Musikschule Fulda, für Jugendliche im Alter von 21 - 25 Jahren. Leitung: Stephen Berg und Mitglieder der Gruppe Serene, Graz. DM 95,-.

Jazz-Seminar 17. -20. Juni im Studienzentrum für zeitgenössische Musik, Burghausen/Oberbayern. Leitung: Joe Viera. DM 110,-.

Jazz-Seminar 24. - 26. September im Studienzentrum für zeitgenössische Musik, Burghausen/ Oberbayern. Leitung Joe Viera. DM100,-.

3. Jazzkurs 19.-25.7., Bildungs- und Freizeithaus Altenmelle. Leitung: Sigi Busch, Wolfgang Engstfeld, Uli Beckerhoff, Andy Lumpp, Alex Sputh, Jo Thönes.

Jazzkurs für fortgeschrittene Amateure 25.6. -1.7., auf Schloß Weikersheim.

Kontaktanschrift: Internationaler Arbeitskreis für Musik e. V., Heinrich-Schütz-Allee 33, 3500 Kassel-Wilhelmshöhe, Tel. 0561 / 30011.

Das **Creative Music Studio** kündigt zwei neue Jazzkurse in Woodstock an. Vom 22. Februar bis 2. Mai findet das Spring Study Semester, vom 14. Juni bis 25. Juli die Summer World Music statt. Kontaktanschrift: Creative Music Studio, P. O. Box 671, Woodstock. N. Y. 12498, Tel. 338-7640, USA.

George Russell-Seminare gibt es am 8.2. von 9-13 Uhr und am 9. 2. von 15-19 Uhr in der Musikhochschule Köln, Dagobertstr. 38, und am 6. 2. um 14 Uhr im Münchner Loft, Kirchenstr. 15. Dabei wird das Lydisch Chromatische Konzept von George Russell selbst erläutert. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 25,-. Auskünfte und Voranmeldung bei Götz Tangerding Musikverlag, München, Tel. 0 89/ 8 11 72 61.

Jonesmobile konnte kürzlich beim Debut im Wiener Jazzlokal „Willy's Rumpelkammer" einen sensationellen Erfolg erleben. Zu Jonesmobile gehören die Sängerin Christina Jones, der Gitarrist Karl Ratzer, der Flügelhornist Lee Harper, der Altsaxophonist und Flötist Wolfgang Puschnig, der Keyboardspieler Peter Schrammel, der Gitarrist Peter Skrepek, der Schlagzeuger Tommy Börocz und der Percussionist Andy Steiner.

Das **Studienzentrum für zeitgenössische Musik** des Mautnerschlosses Burghausen führte 1981 29 Kurse mit zusammen 616 Teilnehmern durch, darunter zwei Meisterkurse mit Ron Carter und Albert Mangelsdorff. Die Gesamtzahl der Kurse stieg damit auf 109, die Gesamtzahl der Teilnehmer auf über 3200. Für 1982 - das Studienzentrum feiert dann sein 10jähriges Bestehen - plant Prof. Joe Viera einen weiteren Ausbau des Programms. Auch die Zusammenarbeit mit der neuen Stadtbibliothek Burghausen soll erweitert werden.

Art Farmer unternahm mit seinem Quintett, zu dem der Pianist Fritz Pauer, der Saxophonist Harry Sokal, der Bassist Rocky Knaur und der Schlagzeuger Joris Dudli gehören, eine ausgedehnte Tournee durch Osterreich, Deutschland und die Schweiz. Der Flügelhornist legte kürzlich bei Bellaphon eine neue Platte unter dem Titel „Foolish memories" vor.

Jazz World Index hat die International Jazz Federation, Inc., ihr monatlich erscheinendes Mitteilungsblatt, das zuvor Jazz Echo hieß, genannt. Kontaktanschrift: Jazz World Index, IJF, Inc., P. O. Box 777, Times Square Station, New York, N. Y. 101080777, USA, Tel. 939 08 36.

Joe Viera hat mit seinem Sextett unter dem Titel „Beckumer Begegnung" eine neue Platte vorgelegt. Sie enthält eine Aufnahme der 48köpfigen Big Band des Albertus-Magnus-Gymnasiums in Beckum unter der Leitung von Karlz Heinz Buhne. Kontaktanschrift: Joe Viera, Klementinenstr. 17,8000 München 40.

Monika Linges hat unter dem Titel „Floating" eine Platte aufgenommen, die im März erscheinen wird. Mit der Aachener Sängerin sind dabei zu hören: der Pianist und Komponist Dennis Luxion, der Bassist Michael Schöneich und der Schlagzeuger Gerd Breuer. Das Quartett wird Anfang März auf eine Tournee durch Süddeutschland und die Schweiz gehen. Kontaktanschrift: Monika Linges, Jesuitenstr. 2, 5100 Aachen, Tel. 02 41/2 37 65.

Lala Kovacev hat eine eigene Gruppe gegründet, deren Musik Elemente der Balkan-Folklore mit dem Jazz verbindet. Mit dem aus Jugoslawien stammenden Schlagzeuger spielen der Saxophonist Günther Klatt, der Flötist und Saxophonist Jovan Mikovic, der Pianist Paul Grabowski und der Bassist Vojin Draskoci. Die Gruppe nahm im Januar in Belgrad eine Platte auf und wird im Frühjahr ihre erste Deutschland-Tournee unternehmen. Kontaktanschrift: Lala Kovacev, Simon-Knoll-Platz 1, 8000 München 80, Tel. 0 89/ 48 81 38.

Rainer Brüninghaus wird im Juni mit dem Trompeter Markus Stockhausen und dem Schlagzeuger Fredy Studer eine Tournee unternehmen. Kontaktanschrift: JIN, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 37/6 56 68.

Louis nennt sich das Musical, das das frühe Leben Louis Armstrongs zum Inhalt hat. Es wurde in den letzten Monaten im New Federal Theater in New York gezeigt und soll im Februar auch auf dem Broadway zu sehen sein. Die Rolle Armstrongs spielte zunächst der von „Sesame Street" bekannte 33jährige Northern J. Calloway, der dann von Ricky Powell abgelöst wurde. Peter Crane zeichnet als Produzent verantwortlich, die Texte schrieb Don Evans, die Musik stammt von Michael Renzi.

Torsten Winkel, achtzehn Jahre alte Gitarren-Neuentdeckung aus Frankfurt, hat sein Quartett Mungo umbesetzt. Neben dem Multi-Reed-Spieler Chris Schneider und dem Bassisten Bernhard Schulte spielt jetzt der durch seine Mitwirkung im Sagmeister Trio bekanntgewordene Schlagzeuger Hermann Kock mit. Ende Februar wird Mungo mit der Arbeit an ihrer ersten gemeinsamen Platte beginnen. Kontaktanschrift: Torsten Winkel, Dreieichstr. 39, 6078 Neu-Isenburg, Tel. 0 61 02/67 84.

Pink Monk nennt sich ein Projekt des Aachener Posaunisten Jörg Drewing, das Musik von Thelonious Monk, gespielt von einem fünfköpfigen Bläsersatz, bietet. Im Dezember gab die Gruppe von Drewing, zu der der Klarinettist Ber Franke, der Altsaxophonist Heribert Leuchter, der Tenorsaxophonist Semel Sembritzki, der Tubaspieler Pinguin Moschner, der Gitarrist Jürgen Sturm, der Bassist Bobby Wagner und der Schlagzeuger Hans-Günter Eisele gehören, ihr Debut. Kontaktanschrift: Jörg Drewing, Roermonder Str. 34-36,5100 Aachen, Tel. 02 41/ 15 53 20.

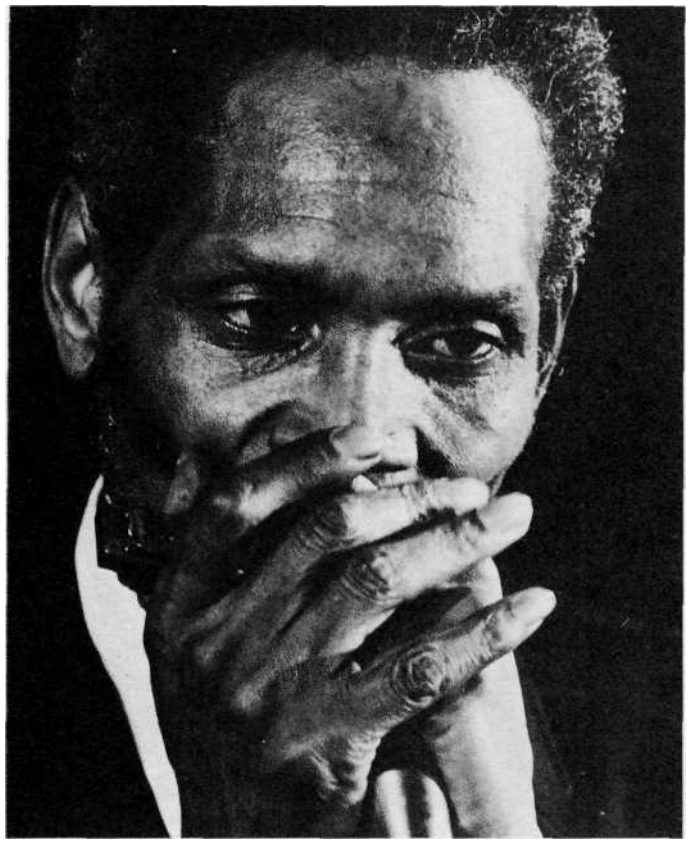
Verein „Jazz in Baden" heißt die Organisation, die seit Oktober 1980 regelmäßig am Mittwoch Konzerte mit modernem Jazz in Baden (Schweiz) veranstaltet. Der Verein wechselte jüngst sein Domizil und führt seine Veranstaltungen im Cafe Burger in der Badstraße 11 durch. Kontaktanschrift: Verein „Jazz in Baden", Postfach 610, CH-5400 Baden.

Monty Alexander plant im März und April 5 Wochen auf Europatournee zu gehen. Mit dem Pianisten werden wieder Milt Jackson und Ray Brown reisen.

Miles Davis heiratete am 24. November im Haus von Bill Cosby in Amherst, Mass., die Schauspielerin Cicely Tyson.

Miriam Klein war kürzlich mit Roland Hanna, Isla Eckinger und Kenny Clarke auf Tournee. Die Schweizer Sängerin wird im Februar in New York eine neue Platte aufnehmen.

Hans Kumpf hat für seine Platte „Jam Session Leningrad", die er zusammen mit dem russischen Anatolij-Vapirow-Trio aufgenommen hat, einen neuen Vertrieb, nämlich Bellaphon-Import. Außerdem ist die LP auch direkt bei Hans Kumpf, Hindenburgstr. 83, 7141 Murr, zu beziehen. Die mehrfach angekündigte 2. (und ergänzte) Auflage seines Buches „Postserielle Musik und Free Jazz" ist mittlerweile beim Rohrdorfer Musikverlag erschienen.



Starb in Chicago: Walter „Shakey" Horton **Foto: Jan Persson**

Walter „Shakey" Horton starb am 8. Dezember im Alter von 64 Jahren in Chicago an einem Herzschlag. Der Blues-Mundharmonikaspieler hatte sich durch seine Mitwirkung beim American Folk Blues Festival auch hierzulande einen guten Namen gemacht.

Abbey Rader wird von Mitte März bis Mitte April mit dem Tenorsaxophonisten Bassklarinettisten und Flötisten Georg Bishop, dem Trompeter Marc Levin und dem Bassisten Nils Praestholm auf Europatournee gehen. Im Rahmen dieser Gastspielreise wird der in Deutschland lebende amerikanische Schlagzeuger seine neue Platte „European Childbirth" vorstellen. Kontaktanschrift: Clic Music, Jürgen Hellweg, Ritterstr. 11, 4800 Bielefeld 1, Tel. 05 21/ 12 12 08.

Joe Muranyi wird vom 26. März bis zum 12. April mit Musikern der Barrelhouse Jazzband Frankfurt eine Satchmo Memorial Tournee unternehmen. Der Klarinettist Muranyi gehörte in den Jahren 1967-1971 den Louis Armstrong All Stars an. Kontaktanschrift: Hans-Georg Klauer, Bornweg 24 B, 6052 Mühlheim a. M„ Tel. 0 61 08/6 69 68.

Andy Narreil wird im Juni mit seiner Gruppe, zu der der Gitarrist Steve Erquiaga, der Bassist Rieh Girard und der Schlagzeuger Kenneth Nash gehört, Konzerte in Deutschland geben. Das Quartett des amerikanischen Pianisten und Percussionisten wird auch beim Jazz Festival in Neuwied auftreten. Kontaktanschrift: JIN, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 37/6 56 68.

Funktom nennt sich eine Gruppe, die Anfang 1981 gegründet wurde und eine Synthese aus Jazz, Funk und Reggae bringt. Mitwirkende sind: Christian Bollmann Trompete, Florian Schneider Saxophon, Cordelia Loosen Keyboards und Flöte, Michael Eckert Bass, Martin Willems Schlagzeug und Keyboards. Bei einigen Auftritten kommt noch der Kölner Keyboardmann Matthias Keul hinzu. Kontaktanschrift: Martin Willems, Postfach 11 13 04,4000 Düsseldorf 11, Tel. 0211/57 95 62.

Willem Breuker stellte mit seinem Kollektief am 20. Dezember in der Halle im Stollwerck in Köln zum erstenmal in Deutschland seine Bearbeitung von George Gershwins „Rhapsody in blue" vor. Mit dabei war das Streichquartett von Vera Beths.

Martin Greif und Ludger Nowak wollen ihr Duo um einen Cellisten und einen Percussionisten erweitern. DerTenorsaxonphonistund Klarinettist Greif bietet zusammen mit dem Pianisten Nowak eine Musik, die Elemente des traditionellen und modernen Jazz sowie aus Klassik, Rock und Funk beeinhaltet. Kontaktanschrift: Dietmar Pokoyski, Brunnenstr. 17,4390 Gladbeck, Tel. 02043/5 19 38.

Jazz auf Kanal 10, das Bordunterhaltungsprogramm der Lufthansa, bringt in den nächsten Monaten das berühmte Konzert „Jazz at the Hollywood Bowl" mit Art Tatum, Oscar Peterson, Ella Fitzgerald und Louis Armstrong, eine neue Folge aus den „Goldenen Jahren des deutschen Jazz" mit Raritäten aus dem SWF-Jazzarchiv (Kurt Edelhagen, Hans Koller), sowie einen Rückblick auf das Jazzjahr 1981 von Joachim Ernst Berendt.

Freeport, das Bremer Jazz Trio, das aus dem Saxophonisten Michael Sievert, dem Pianisten Michael Berger und dem Schlagzeuger Manni Naumann besteht, arbeitet seit längerer Zeit auch mit dem Bassisten Harry Miller zusammen. Das Trio geht ab Februar, das Quartett ab März auf Tournee. Kontaktanschrift: Concertbüro Ursula Spieß, Handschuhsheimer Landstr. 96, 6900 Heidelberg, Tel. 06221/47 11 47.

Geoff Castle stellte anläßlich einer Auftragskomposition, die von der Camden Jazz week 1980 an ihn ergangen war, ein 10 Mann starkes Orchester auf. Der englische Komponist und Keyboardspieler nennt es Impressions Orchestra. Zu ihm gehören: die Trompeter Ian Carr und Guy Barker, die Saxophonisten Brian Smith und Tim Whitehead, der Posaunist Paul Nieman, der Vibraphonist Frank Ricotti, der Gitarrist Ed Speight, der Bassist Ron Mathewson und der Schlagzeuger Nie France. Castle würde gerne auch in Deutschland sein Werk „Impressions of New York" aufführen. Kontaktanschrift: Geoff Castle, 26 Pavilion Terrace, Wood Lane, London, W12, Tel. 7 49 18 95.

Jazz News

Oriental Wind startet am 6. Juni eine Tournee, die bis zum 10. Juli läuft und durch Deutschland, Belgien, Frankreich und die Schweiz führt. Im Mai wird die Gruppe des türkischen Percussionisten Okay Temiz die Platte vorlegen, die im Herbst 1981 während der Deutschland-Tournee von JA& RO produziert wurde. Kontaktanschrift: JA & RO, Hoyeler Kirchring 17.4520 Meile 7, Tel. 0 52 26/ 7 07.

Bestverkaufte Jazzplatten des Jahres 1981 waren nach Angaben des amerikanischen Musikmagazin Billboard: 1. Grover Washington jr. „Winelight", 2. Al Jarreau „Breakin' away", 3. George Benson ..Give me the night", 4. David Sanborn ..Voyeur", 5. Pat Metheny „80/81", 6. Earl Klugh „Late night guitar", 7. Spyro Gyra „Carnaval", 8. Dave Grusin „Mountain dance", 9. Lee Ritenour „Kit", 10. Weather Report „Night passage", 11. Miles Davis „The man with the horn", 12. Stanley Clarke-George Duke „The Clarke Duke Project, 13. Al Jarreau „This Time", 14. Wilton Felder „Inherit the wind", 15. Quincy Jones „The dude", 16. PatMetheny „As falls Wichita", 17. Hubert Laws „Family", 18. Jean-Luc Ponty „Civilized evil", 19. David Sanborn „Hideaway", 20. Joe Sample „Voices in the rain". Kommentar überflüssig.

Ernst-Ludwig Petrowsky wird mit Heinz Becker und Klaus Koch vom 21 .-30. Juni auf eine Tournee durch Süddeutschland gehen, Kontaktanschrift: Friedhelm Schulz. Herdstr. 56,7730 VS-Villingen, Tel. 0 77 2172 65 90.
Eddie Harris wird vom 17. September bis zum 7. Oktober auf Europatournee gehen. Der Saxophonist wurde in Europa vor allem durch seine 1969 in Montreux aufgenommene Platte „Compared to what" bekannt, bei der auch Les McCann mitwirkte.
Basement wählten die drei Tübinger Musiker Martin Troster, Frank Hilberg und Botho Karger als Name für ihre im Sommer 81 gegründete Gruppe. Sie spielen im Sinne des Bill Evans Trio und bieten Stücke von Parker, Monk, Davis, Coltrane und Evans. Kontaktanschrift: Frank Hilberg, Stauffenbergstr. 66, 7400 Tübingen, Tel. 07071/51 64.

Das **United Jazz + Rock Ensemble** machte während seiner erfolgreichen Oktobertournee in Berlin Aufnahmen für seine vierte Platte, die im Frühjahr bei Mood vorgelegt wird. Im Mai geht das Ensemble wieder auf Tournee. Kontaktanschrift: Mood-Records, Augustenstr. 50, 7000 Stuttgart 1, Tel. 0711/62 06 41.

Ian Carr wird mit seiner Gruppe Nucleus, zu der der Saxophonist Brain Smith, der Keyboardspieler Geoff Castle, der Bassist Chucho Merchan und der Schlagzeuger Nie France gehören, vom 18. Mai bis 6. Juni auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Silve und Hans Schneider, Augustenstr. 50, 7000 Stuttgart 1, Tel. 0711/61 32 09.

Open House, die Sendreihe des Westdeutschen Rundfunks, stellt am 3. Februar zwei Aspekte des Themas „Jazz Workshop" vor. Im ersten Teil erläutert Manfred Schoof in einem Jazzclub Haupt- und Realschülern Grundbegriffe des New Jazz, im zweiten Teil sind die Hamburger Bop Cats in einem Mitschnitt ihres Schul-Lehrprogramms in der Realschule Lünen zu hören.

Das **Andreas Krieger-Michiel van der Esch Quartett** war vom 24. Dezember bis 8. Januar auf einer Griechenlandtournee, im März wird die Gruppe mit Alan Praskin und L. Jones auf Deutschlandgastspielreise gehen. Kontaktanschrift: Andreas Krieger, 74 rue des coteaux, B-1030 Brüssel, Tel. 242 78 62.

Günter Boas gibt mit seinen Bluesicians im Mai drei Konzerte in der DDR. Mit dem Pianisten und Bluessänger werden reisen: der Tenorsaxophonist Roland Blume, der Posaunist Manfred Seegmüller, der Gitarrist Antonio LaLoggia, der Bassist Stefan Krieger und der Schlagzeuger Jürgen Hoffmann. Kontaktanschrift: Dieter Nentwig, Taunusstr. 44, 6457 Maintal 2.
Finnish Music Festival, unter diesem Namen gastieren folgende 4 finnische Gruppen in der Zeit vom 16.-23. Mai in 8 deutschen Städten: Piirpauke, Pekka Pohjola The Group, Dave Lindholm Bluesonds und das Jone Takamäki Trio. Das Festival wird von JA & RO Tours, Meile, in Zusammenarbeit mit der Deutsch-Finnischen Gesellschaft organisiert.

Wird im Herbst auf Deutschlandtournee gehen: Eddie Harris
Foto: Jean Waldis

Jazzkurse Burghausen Februar '82

Im Februar führt das Studienzentrum für zeitgenössische Musik vier Jazzkurse durch. Es sind dies:
114. Jazzkurs Burghausen - Sonderkurs 16 für Gitarre, 26.-28. Februar. Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte der Gitarre im Jazz.

115. Jazzkurs Burghausen - Sonderkurs 17 für Perkussion, 26.-28. Februar. Dozenten: Gerhard Laber, Perkussion, Joe Viera, Theorie, Geschichte.

116. Jazzkurs Burghausen - Sonderkurs 8 für Jazztanz, 26.-28. Februar. Dozenten: Claudia Riede, Jazztanz, Joe Viera, Jazz und Tanz/Afrikanische Musik.
117. Jazzkurs Burghausen - Sonderkurs 4 für Ragtime- und Swingpiano, 26.-28. Februar. Dozenten: Hans Jürgen Bock, Klavier, Joe Viera, Geschichte. Die Teilnahmegebühr pro Kurs beträgt DM 50,-, Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 47716 (BLZ 71093000 - H. Viertl) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

Die **Hot Hessen Dixi Dogs,** eine Wiesbadener Oldtime-Jazzgruppe, hat sich vor einigen Monaten neu formiert. Dabei sind nun der Trompeter Helmut Müller, der Posaunist Martin Mirko Mirkowicz, der Alt- und Tenorsaxophonist Mika Stanojevic, der Arrangeur und Sousaphonspieler Wolfgang Sommer, der Banjospieler Werner Bergmann, der Schlagzeuger Erhard Manig sowie die Sängerin Jutta Waldeck. Kontaktanschrift: Christa Wülfrath, Schuppstr. 40, 6200 Wiesbaden, Tel. 0 61 21/ 54 03 62.

Lulu Reinhardt und Dodi Schumacher haben ihre erste Platte aufgenommen, die im Februar erscheinen wird. Im Februar und März geht das Duo auf eine Tournee durch Deutschland und die Schweiz. Kontaktanschrift: Katalin Schumacher, Betpurstr. 25, CH-8910Affolterna/A,Tel. 7 60 00 64.

Das **Percussion Discussion Ensemble** der Musikschule Rendsburg wird im Frühjahr auf Tournee durch Norddeutschland gehen. Peter Scholz, Schlagzeuglehrer an der Musikschule Rendsburg, stellt hier mit seinem Ensemble seine Kompositionen „Talking drums" und,.Percussion discussion" vor. Das Ensemble, das eine ungewöhnlich rhythmische und konzertante Musik bietet, die von lyrischen, rockigen und jazzigen Einflüssen lebt, besteht neben Scholz aus dem Flötisten und Saxophonisten Willi Voß, dem Bassisten Sven-Olaf Schröder und den Percussionisten Alexander Barkowsky, Bernd von Engelhardt und Ulli Henningsen. Kontaktanschrift: Peter Scholz, Am Holstentor 16, 2370 Rendsburg, Tel. 0 43 31/2 87 43.

Axel Petry, Kölner Saxophonist, Flötist und Klarinettist, hat seine Gruppe, in der Georg Grisloff Gitarre und Melodica, Walfried Bökker Baß und Jürgen Dahmen Schlagzeug, Piano und Synthesizer spielen, durch den Vibraphonisten Jochen Schmidt zum Quintett erweitert. Im Februar und März ist dieses Axel Petry Quintett auf Tournee und wird anschließend eine LP aufnehmen. Kontaktadresse: Georg Grisloff, Neukircher Heide 3,4048 Grevenbroich 5, Tel. 0 21 82/97 36, oder Axel Petry, Weidengasse 74, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/12 34 83.
Janusz Stefanski, Schlagzeuger des Vienna Art Orchestra, wird auf Grund der Ereignisse in seiner polnischen Heimat in Deutschland bleiben. Stefanski war im November von Joachim E. Berendt zum New Jazz Meeting des SWF nach Baden-Baden geholt worden, zu dem sich 11 Musiker aus 4 Ländern einfanden. Neben seiner Tätigkeit im Vienna Art Orchestra möchte der polnische Schlagzeuger gerne noch mit anderen Gruppen zusammenspielen und ist auch an einer Studioarbeit interessiert. Kontaktadresse: Janusz Stefanski, Julius-Brecht-Straße 5/10, 6000 Frankfurt/M 50, Tel. 06 11/ 5 48 54 41. Ab März: Limburger Str. 22, 6240 Königstein/Taunus.

Jazz News

Schrieb viele unvergängliche Melodien: Hoagy Carmichael

Hoagy Carmichael gestorben

Am 27. Dezember 1981 starb Hoagy Carmichael im Alter von 82 Jahren in seinem Haus in Kalifornien. Der am 22. November 1899 in Bloomington, Indiana, geborene Howard Hoagland Carmichael studierte Jura mit dem Berufsziel Rechtsanwalt zu werden, gab dann aber unter dem Einfluß von Bix Beiderbecke, dem er 1924 begegnete, die Rechtswissenschaft auf, um sich ganz der Musik und dem Komponieren zu widmen. Seine erste Komposition war „Riverboat shuffle", sein „Stardust" brachte dann Frank Sinatra, Bing rosby, Louis Armstrong und Lionel Hampton große Plattenerfolge. Weitere Hits wurden „Rockin' chair", „Lazy river", „Georgia on my mind", das in Georgia zur offiziellen Hymne gekürt wurde. Carmichael machte als Pianist und Sänger Schallplattenaufnahmen mit berühmten Kollegen wie Benny Goodman, Louis Armstrong, den Dorsey Brothers, Joe Venuti, Paul Whiteman, Bud Freeman und natürlich Bix Beiderbecke. 1940 ging er nach Hollywood, wo er neben Stars wie Humphrey Bogart, Doris Day und Kirk Douglas als Schauspieler, Pianist und Sänger in diversen Filmen auftrat. 1946 gab er seine Erinnerungen in Buchform unter dem Titel „The Stardust road" heraus. 1965 folgte seine Autobiographie „Sometimes I wonder". (Platte: Hoagy Carmichael „Hoagy sings Carmichael", Pacific *Jazz.)*

Piirpauke legt Anfang März unter dem Titel „Kirkastus" eine neue Platte vor. Vom 5. Mai bis zum 6. Juni unternimmt die Gruppe, zu der der Saxophonist, Flötist und Pianist Sakari Kukko, der Gitarrist Pekka Nylund, der Bassist Ilpo Saastamoinen und der Schlagzeuger Tom Nekljudwow gehören, eine Tournee durch Deutschland, Österreich und die Schweiz. In der letzten Woche der Tournee wird das Quartett mit Schauspielern aus Mannheim eine Jazz & Lyrik Produktion unter dem Motto „Nie wieder Krieg" bestreiten. Kontaktanschrift: JA & RO, Hoyeler Kirching 17, 4520 Meile 7, Tel. 0 52 26/ 707.

Eddie Miller hat in jüngster Zeit drei Platten vorgelegt. So machte er zusammen mit dem Pianisten Ralph Sutton Aufnahmen für das Chaz Jazz Label, mit eigener Gruppe für das Famous Door Label und zusammen mit Wild Bill Davison für Real Time „Play Hoagy Carmichael".

Doug Hammond hat mit dem Cellisten Muneer Abdul Fataah sowie den Saxophonisten und Flötisten Steve Coleman und Byrd Lancaster ein Quartett aufgestellt, mit dem er im Mai und Juni in Europa Konzerte geben wird. Zur Tournee soll eine neue Platte des Quartetts erscheinen. Kontaktanschrift: Ursula Lange, Gartenstr. 3,7295 Dornstetten, Tel. 0 74 43/62 78.

Thema: **Podium Jam Session, Leserbrief Willie Gschwendner zur Konzert- und Festival-Berichterstattung** (JP11 /81)

In der Luft hat das schon lange gelegen. Was sonst nur dem über Monate aufmerksamen Leser auffällt, bündelt sich natürlich in der Berichterstattung vom sommerlichen europäischen Festival-Zirkus. Zu Herrn Gschwendners Verwunderung ein paar grundsätzliche Bemerkungen von einem der Zitierten.

Zunächst was ganz Pragmatisches. Dieser Festival-Zirkus ist schon von zwei oder drei „gleichgesinnten" Kritikern nicht zu bewältigen, geschweige denn von einem, der dann abschließend Verbindliches absondern könnte. Würde statt dessen die Redaktion Widersprüchliches im nachhinein „harmonisieren", wäre das von schlichter Zensur nicht weit entfernt.

Also muß man sich schon aus ganz simplen Gründen auf verschiedene Meinungen zum gleichen Musiker einlassen.
Und - bitte schön - nicht nur deshalb! Wir wollen doch nicht allesamt dahocken, das neueste Podium auf den Knien, und auf die päpstliche Enzyklika über Wynton Marsalis warten. Jazzkritik, so meine ich jedenfalls, kann doch ernstlich nichts anderes leisten, als durch das Vermitteln von Konzerteindrücken eine geneigte Leserschaft hörbereit zu machen für dies und jenes.

Ein lokaler Musikmensch bei einer mittelgroßen Tageszeitung ist dergleichen falsche „Gläubigkeit" ja gewöhnt: Was gedruckt ist, muß wohl stimmen. Wenn dann der eigene Eindruck abweicht, dann heißt es in schöner Regelmäßigkeit im Leserbrief, der Kritiker sei „ja wohl in einem anderen Konzert gewesen".

Mein hiesiger „Vorarbeiter", fester Musikredakteur und einstmals im Mittelfränkischen auch Jazz-Veranstalter, pflegt diese Leserbriefe apodiktisch mit folgendem Satz zu beantworten: „Die .Wahrheit' eines Konzerts entsteht allein im Kopf des Hörers."
Und zwar jedes einzelnen Hörers, lieber Herr Gschwendner. Die Kollegen von der schreibenden Zunft sind da nicht ausgenommen.
Was zu wünschen wäre: weniger „Gläubigkeit" Gedrucktem gegenüber, mehr Bereitschaft, Gelesenes mit eigenen Ohren und eigenem musikalischen Verstand nachzuprüfen. In diesem Sinne können doch unterschiedliche Urteile der fliegenden Kritikerschaft auch mal ganz anregend sein, oder?

Mal ganz abgesehen davon, daß Musiker keine Automaten sind (wenigstens die meisten, und zwar gottlob!), und daß sie in Nizza und München, in Den Haag und Montreux oder wo immer, eben nicht die immergleiche, „objektiv" zu wertende Leistung bringen. Und ein Computer, der nach Einwurf einer Stunde Musik ein bis in die letzte Ritze gültiges Urteil auswirft, ist von uns Schreibern wohl auch keiner.

Wenn's anders wäre oder würde - eine grauenvolle Vision!

Michael Laages, Hannover

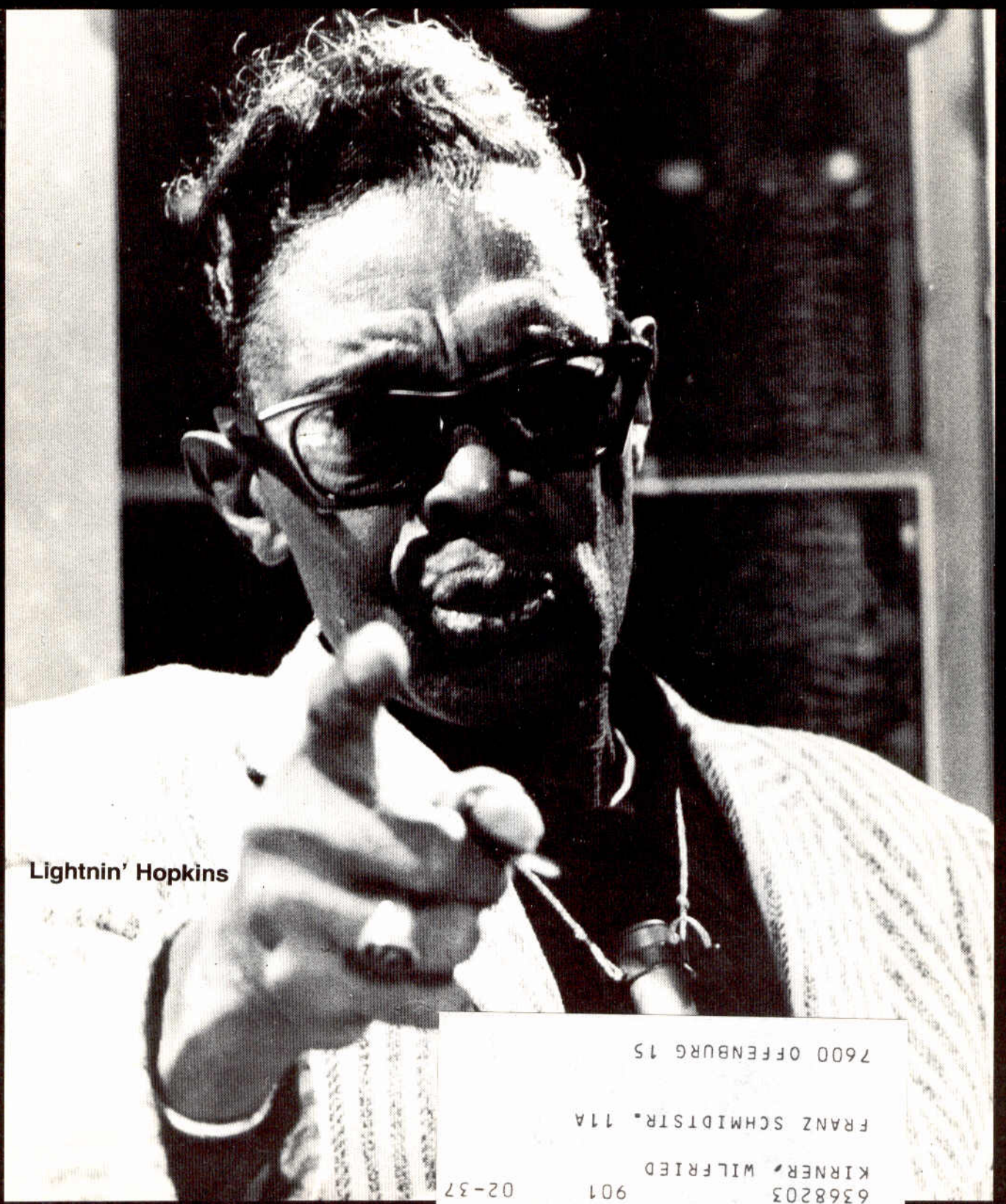
Wird mit seinem Quartett im Mai und Juni Konzerte in Europa geben: Doug Hammond **Foto: Manfred Rinderspacher**

JAZZPODIUM

Nr. 3/XXXI März 1982
ISSN 0021–5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,–

E 1315 EX

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle, Vogelsangstraße 32,
7000 Stuttgart 1



Lightnin' Hopkins

6368203 901 02-37
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

Foto: Jan Persson

In memoriam

Lightnin' Hopkins

I wouldn't mind dying, but I'd have to lay dead so long, then I wouldn't have a chance to come back here and tell my friends about what's going on ...

Sich seinen Freunden mitzuteilen war Lebensinhalt von Lightnin' Hopkins. Anders ist die Selbstlosigkeit dieser Zeilen aus dem „Lonesome graveyard" (Prestige LP 7377) nicht zu verstehen: In seinem aufregenden Leben sah Hopkins sicher schon öfter dem Tod in die Augen, aber viel mehr fürchtete er, daß er eines Tages nicht mehr alles erzählen könne, was ihn bewegt.

Und zu erzählen hatte er viel: über Arbeit und Armut, über Whiskey und Frauen. Aber er beschränkte sich nicht auf diese alten Blues-Themen. Chris Strachwitz bezeichnete zu recht Lightnin' Hopkins als den „größten kreativen Blues-Sänger, den die Welt jemals hören wird", denn kein vergleichbarer Musiker dieser Art hatte eine so scharfe Beobachtungsgabe wie Hopkins, keiner (Leadbelly vielleicht als einzige Ausnahme) ein so weit gestecktes Repertoire. Und genauso spontan, wie er einen Blues schaffen konnte, modifizierte er denselben Song bei seinen Auftritten. Er hat wirklich nie einen Blues zweimal gleich gespielt.

In „Tim Moore's farm" beklagte er seine ausgesprochen schlechten Erfahrungen als Lohnarbeiter, in verschiedenen „Chain gang"-Blues berichtet er über seine Zeit als Straßenbauarbeiter eines Straflagers. Etwa 200 Tage mußte er dort zubringen wegen einer Schlägerei, auf die vernarbten Fußknöchel wies er wiederholt hin.

Sam Hopkins, geboren am 15. März 1912 in Centerville zwischen Houston und Dallas, mußte schon als Kind auf dem Feld mitarbeiten. Von seinen musikalischen Brüdern Joel und John Henry lernte er Gitarre spielen. Erst acht Jahre alt, setzte er sich eines Tages ganz frech zu dem Wandermusiker Blind Lemon Jefferson und machte mit. Der war erst verärgert über den vermeintlichen Konkurrenten, aber als Jefferson die Kinderstimme hörte, brachte er Sam bei vielen weiteren Treffs eine ganze Menge Griffe und Lieder bei. Als Jugendlicher trieb sich Sam trampend auf den Straßen herum und spielte immer dann für ein paar Cents, wenn er etwas zu essen brauchte. Eine Zeitlang begleitete er seinen berühmten Vetter, den Sänger Texas Alexander. Erst mit 34 Jahren, also relativ spät, fing Lightnin' Hopkins an, Schallplatten zu machen. Er setzte alles aus seinem unmittelbaren Lebensbereich, aus seiner nächsten Umgebung um in seine erzählerischen Blues, die sich manchmal nicht mit unserer Logik nachvollziehen lassen. Er sang über Gefängnisse und Friedhöfe, über Fuchsjagden und Pferderennbahnen, über den „Lonesome dog" genauso wie über die „Black cat", über Zauber und Magie, Alpträume, Krankheiten und Selbstmord, über Schneestürme und Erdbeben, Weihnachten und Neujahr, Autos und Eisenbahnen, über aktuelle Ereignisse wie die Kriege in Korea und Vietnam oder den Astronauten John Glenn, über Modeerscheinungen wie den Mini-Rock und über seine Le-

bensgefährtin Antoinette. Auf der Privat-Platte „The unexpurgated folk songs of men" wurde Hopkins mit der „schmutzigsten" Version der „Dirty dozens" festgehalten. Aber auch immer wieder nahm Hopkins religiöse Lieder in sein Repertoire auf, oft vermischt mit sehr weltlichen Wünschen wie beispielsweise „I'm going to build me a heaven of my own", seinen eigenen Himmel - aber nur für Frauen! Anderswo klagt er „I'm black and evil, but black man didn't make hisself; you know the same God that made me, that man made ev'rybody else". Wenn er über sich sang, wechselte er oft vom subjetiven „ich" zum objektiven „er" und war dann „Po[1] Lightnin'".

Die Schallplatten von Lightnin' Hopkins lassen sich grob in zwei Epochen aufteilen. Die Aufnahmen von 1946 bis 1954 reichen vom Country Blues bis zu mehr kommerziellen Rhythm & Blues. Die etwa 200 Titel erschienen auf Aladdin Gold Star, RPM, Sittin' In With, Mercury, Decca und Herald. Diese Singles wurden verschiedentlich auf LPs wiederveröffentlicht, allerdings sind diese auch schon längst wieder Sammlerstücke. Nur zwei, „Early Recordings" (Arhoolie 2007 und 2010) sind noch mühelos zu erstehen und geben einen repräsentativen Querschnitt über seine Aufnahmen für Gold Star. Doch war Lightnin' Hopkins zu sehr dem Country-Blues verhaftet und konnte sich gegen den lauten City-Blues von Muddy Waters oder Little Walter und den Rhythm & Blues eines Bo Diddley oder Fats Domino nicht durchsetzen, obwohl sich einige der Singles bis zu achtzigtausendmal verkauften - eine enorme Stückzahl für diese Art von Blues! In der aufkommenden Rock'n Roll-Welle (seit Ende 1954 waren alle verrückt nach Elvis Presley) waren seine Platten aber nicht mehr gefragt. Und da Hopkins schon längst all sein Geld ebenso schnell ausgegeben hatte wie er es zuvor verdiente, und zudem ohne regelmäßige Arbeit war, ging es ihm dann so schlecht, daß er sogar seine Gitarre beim Pfandleiher versetzen mußte.

In den späten 50er Jahren versuchten Samuel Charters und Mack McCormick, die seine alten Platten kannten, wiederholt Lightnin' Hopkins ausfindig zu machen. Denn parallel zum Rock'n 'Roll interessierte man sich nun verstärkt für Folk-Music. John Lee Hooker und Sonny Terry & Brownie McGhee spielten plötzlich nicht mehr in winzigen schwarzen Clubs für ein ausschließlich schwarzes proletarisches Publikum, sondern in großen Konzertsälen und Clubs für Mittelstands-Weiße, vornehmlich Studenten. Es wurde nach Son House, Sleepy John Estes, Big Joe Williams, Furry Lewis und Mississippi John Hurt gesucht. Samuel Charters und Mack McCormick aber brauchten Monate, um Hopkins im Ghetto von Houston zu finden.

Am 16. Januar 1959 traf Charters endlich auf Hopkins, besorgte eine Gitarre und

"I wouldn't mind dying, but I'd have to lay dead so long, then I wouldn't have a chance to come back here and tell my friends about what's going o n . . . "

nahm noch an diesem Tag eine LP auf (Folkways 3822, neu: FTS 31011). Innerhalb kürzester Zeit produzierte Hopkins weitere LPs, die bei Tradition, 77, Heritage, World Pacific (ein großartiges Zusammentreffen mit Sonny Terry & Brownie McGhee und Big Joe Williams), Vee Jay, Bluesville, Fire, Candid, Arhoolie, Prestige und Guest Star erschienen. Ein Besuch der britischen Königin in Chicago inspirierte ihn zu dem „Blues for Queen Elisabeth", in dem er indirekt einen Besuch in Europa ankündigte: „I want to take my wife to England, so she can meet the Queen." Ganz vertraulich weist er die Queen (er spricht sie mit „baby" an) auf die verwirrten politischen Zustände hin. Immer wieder hatte Lightnin' Hopkins auch über die „fliegenden Schiffe" gesungen: Don't like no airplane, don't like to fly", aber als ihm McCormick eine begeisterte Plattenkritik des Belgiers Yannick Bruynoghe zeigte, war Hopkins sichtlich gerührt: „Ich muß einfach da 'rüber gehen und ein Lied für diesen Mann singen!"

Es dauerte noch, aber 1964 endlich kam er mit dem American Folk Blues Festival nach Europa. Ein halbes Jahr später schilderte er auf einer Platte in „Going back to Baden-Baden" seine Eindrücke von Deutschland und besonders von der rührigen Fotografin und Bluesliebhaberin Miss Stephanie. Es sollte dann aber dreizehn Jahre dauern, bis er wieder zu einer Europa-Tournee überredet werden konnte. Mittlerweile hatte erweitere LPs für Prestige, Pickwick, Arhoolie, Verve, Jewel, Vault, Poppy, Home Cooking und Sonet bespielt.

Trotz seines enormen Schaffens hatte Hopkins keinen direkten Einfluß auf die Populär-Musik wie etwa Muddy Waters, Elmore James, Howlin' Wolf, John Lee Hooker und Jimmy Reed. Das lag zum Teil daran, daß er schon immer ungern weit weg fuhr und somit kaum über die Grenzen von Texas hinaus bekannt wurde. Er war ein Lokal-Hero, und eine ganze Reihe von Gitarristen wie T-Bone Walker, Roy Gaines, Pete Lewis, Albert Collins, Guitar Slim, Gatemouth Brown, Clarence Garlow, Johnny „Guitar" Watson, Pee Wee Crayton, Freddie King usw. verarbeiteten seine Musik. Sie alle wurden von weißen Musikern kopiert, sie gaben indirekt die Blues von Lightnin' Hopkins weiter. Doch waren dessen Blues zu persönlich, sein Gitarrenstil zwar melodisch und äußerst rhythmisch, aber nicht immer „taktvoll" und zu unorthodox, als daß Weiße sie hätten nachspielen oder gar nachempfinden können. „Die weißen Jungs haben einfach keine Stimme für den Blues", sagte er einmal, „sie haben Angst davor, sich gehenzulassen. Sie haben Schiß, daß sie 'nen Narren aus sich machen." Auch die Intimität von Hopkins' Auftritten - wenngleich er in den großen Konzertsälen anfangs immer erst etwas reserviert war - ist unnachahmlich. Und hätte er nicht sowieso schon wegen seiner blitzschnellen Fingerfertigkeit bei seiner ersten Plattenaufnahme den Namen „Lightnin'" bekommen - er bot sich geradezu an, da sein Partner als „Thunder" Smith bekannt war -, dann hätte man ihn bestimmt wegen der Ausstrahlung seiner Persönlichkeit so genannt.

Lightnin' Hopkins hatte immer Geschichten zu erzählen mit der Weisheit des erfahrenen Lebenskünstlers. Sei es im Hotel im fernen Europa oder zu Hause in seiner trauten Umgebung, wo er fast sein ganzes Leben verbrachte. Nur wenige hundert Meter entfernt von Houstons zentralem Geschäftsviertel und einem Knäuel von Stadtautobahnbrücken begann eine ganz andere Welt. Mir schien, als sei hier seit 100 Jahren die Zeit stehengeblieben. Links und rechts der löchrigen Grey Street standen verbeulte Straßenkreuzer, auf der Straße spielten Jugendliche. Die alten, halbverfallenen Häuser mit Fliegenfenstern und schiefen Türen sahen recht armselig aus, auch wenn aus jedem Fenster das Licht der Fernsehapparate flakkerte. Gleich mehrere Generationen saßen auf den Veranden vor den Häusern. Mißtrauisch beobachteten sie jeden Weißen wie einen Fremdkörper, unentschlossen, ob sie ihn freundlich oder abweisend behandeln sollen. So unpassend und fremd wie ein Weißer in dieser Gegend stand, mittendrin ein modernes Appartement-Haus, das sich von seiner Umwelt so offensichtlich abhob wie sein berühmter Bewohner.

Die letzten Jahre konnte Lightnin' Hopkins etwas wählerischer sein mit seinen Gastspielen. Im Juli letzten Jahres sollte er nochmals nach Europa kommen, aber sein Arzt und langjähriger Impresario Dr. Harold mußte die Tournee absagen: Kehlkopfkrebs. Am 31. Januar wurde Lightnin' Hopkins von seinem Leiden erlöst.

In seinem Buch „Die Story vom Blues" schrieb Samuel Charters schon vor 23 Jahren: „Der Blues wird weiterleben, aber der Country-Blues und die großen Sänger werden mit Männern wie Lightnin' Hopkins aussterben."

Norbert Hess

Foto: Hans Harzheim

Sam Jones

Der Tod von Sam Jones Mitte Dezember letzten Jahres hat dem Jazz einen Meisterbassisten entrissen - einen Musiker, der den Post-Bebop-Stil konsolidierte, indem er einen Maßstab für absolute Qualität setzte, ohne seine Fähigkeiten zur Schau stellen zu wollen. Mit ihm hat die Jazzmusik aber auch einen erstklassigen Cellisten und jovialen Gentleman verloren, der gegen seine immer wiederkehrende Krankheit ein Jahrzehnt lang mit Willenskraft und Optimismus kämpfte. Es zeigte sich dann aber, daß sein Emphysem in Lungenkrebs übergegangen war und er starb am 14. Dezember, nur wenig mehr als einen Monat nach seinem 57. Geburtstag.

Sam Jones war zwar nie ein Neuerer, auch kein Mann mit Charisma, dessen künstlerisches Format einer breiten Öffentlichkeit bewußt wurde, jedoch muß er als ein Fels angesehen werden, auf dem viele wertvolle Errungenschaften des modernen Jazz gebaut werden konnten. So wurde er auch von einer beträchtlichen Zahl seiner Zeitgenossen sehr geschätzt und seine unfehlbare motorische Triebkraft in der Rhythmusgruppe verfehlte nicht ihren Einfluß. Zu den Merkmalen seiner einzigartigen Instrumentbeherrschung, denen andere nacheiferten, gehörte sein voluminöser, geschmeidiger Ton, dessen Tiefe über das ganze Spektrum erhalten blieb, und den er so anzuzupfen verstand, daß er durchdringende Spannkraft hatte. Zudem zeichnete ihn ein unbeirrbares rhythmisches Gefühl, das er subtil zu variieren verstand und ein tiefempfundenes Bluesfeeling aus, das sowohl in seiner Funktion als Begleiter als auch in seinem Solospiel immer wieder in reichem Maße zum Tragen kam. Mit seinen außergewöhnlichen musikalischen Talenten gelang es ihm, die Musik enorm zu beleben, und zwar so wie es nur ganz wenige vermögen - vor allem Schlagzeuger wie Art Blakey -, doch spielte sich Sam Jones dabei nie in den Vordergrund. Sonny Rollins äußerte mir gegenüber einmal: „Sam steuert etwas zu einer Aufnahmesitzung bei, was äußerst subtil ist und gleichermaßen schwierig mit Worten zu erklären. Du würdest es vermissen, wenn es nicht da wäre, denn er ist einer der größten Bassisten, wenn es um rhythmisch durchgehendes Spiel geht".

Sam Jones wurde am 12. November 1924 in Jacksonville, Florida, geboren, wuchs dann aber nach dem 3. Lebensjahr in Tampa auf. Als Schüler der Middetton High School trat er dort der Schulband als Basstrommler bei, und diese Betätigung erklärt nicht nur seine Fähigkeit, einen packenden Swing zu erzeugen, sondern auch die Tatsache, daß er mit einer Vielzahl von modernen Schlagzeugern zu einer so bemerkenswerten Einheit fand.

Noch während seiner Studienzeit begann er seine berufliche Laufbahn als Bassist, schloß sich zuerst der Ralph Duty Band an, die nur lokale Bedeutung hatte, und bewährte sich dann in einer Anzahl von Rhythm and Blues- und kommerziellen Bands, unter ihnen The Honeydrippers, deren Pianist ein gewisser Ray Charles war. So um 1951 stellte er in Miami ein Quintett mit dem Trompeter Richard „Blue" Mitchell auf. Er arbeitete zudem in Florida mit einem anderen Musiker, der eine große Karriere vor sich hatte: dem Altsaxophonisten Julian „Cannonball" Adderley. Wahrscheinlich zog sich Sam in jener Zeit den Spitznamen „Home" zu. Er bekam ihn, wie er mir erzählte, weil er sich angewöhnt hatte, die Leute aus seiner Heimatstadt mit „Home" anzusprechen. „Ich pflegte jeden so zu nennen - und sie entgegneten dann auch ‚Home'. Das blieb an mir irgendwie kleben." Es traf auch auf seinen Stil zu, spiegelte er doch die Atmosphäre des down home Southern Blues wieder.

Wie so viele Musiker, wurde auch Sam von New York angezogen. Zuerst verlängerte er dort seine Lehrjahre in weiteren Rhythm and Blues Formationen, bekam 1955 nach eigenen Worten einen ersten Jazz-Job bei Kenny Dorhams kurzlebigen

aber hochtalentierten Jazz Prophets. Er blieb bis Mitte 1956 in dieser Band, nahm zwei denkwürdige Platten mit ihr auf und schloß sich danach der temperamentvollen kleinen Gruppe des Texas-Tenoristen Illinois Jacquet an. Im gleichen Jahr nahm er auch seine Verbindung zu den Adderley Brüdern wieder auf. Cannonball hatte New York schon im Jahr zuvor im Sturm erobert, einen Plattenvertrag mit Mercury/ EmArcy erhalten und. er formierte damals gerade sein eigenes Quintett. Doch durch ihre totale Ausrichtung auf den Westcoast Jazz hatte die Gruppe eine schwierige Zeit und als sich zwei Jahre später Cannonball der Miles Davis Gruppe anschloß, stieg Sam zusammen mit dem Pianisten der Adderleys, Junior Mance, in eine von Dizzy Gillespies besten kleinen Gruppen ein. Dizzy beschreibt Sam als einen wunderbaren Bassisten: „Er hat nie die Grundlagen vergessen, vielmehr benutzte er sie als solide Basis, auf der er sich entwickeln konnte. So vervollkommnete er sich mehr und mehr, während einige seiner Kollegen verrückt spielten und schließlich im Nichts landeten, weil sie vergaßen auf den musikalischen Fundamenten aufzubauen."

Diese Basis fand Sam Jones in den Errungenschaften des großen Ellington-Bassisten Jimmy Blanton und in denen seines unmittelbaren Nachfolgers in der Bass-Hierarchie, Oscar Pettiford. Sam äußerte dazu: „Die Aufnahme, die mich am meisten beeinflußt hat, war Ellingtons ‚Jack the bear' mit Jimmy Blanton, aber weil Jimmy so früh sterben mußte, wurde Oscar wahrscheinlich zum wichtigsten Vertreter der Bass-Spielweise." Pettiford, dem indessen ebenfalls kein langes Leben beschieden war, gab Sam Jones auch den Impuls, sich mit dem Cello zu befassen. Und obwohl Pettifords Bass-Spielweise direkt zu der bläserartigen Beweglichkeit eines Scott LaFaro oder Eddie Gomez führte, lenkte Sam diese Art des instrumentalen Einsatzes vor allem in sein Cellospiel um. Er entwickelte dabei eine äußerst effektvolle tonliche Fertigkeit mit bluesgetränkter Schärfe.

Ober die Bass-Spielweise von Sam Jones kann festgestellt werden, daß er zuerst Zeit brauchte, um zu marschieren, bevor er an Tempo zulegen konnte. Dabei nuancierte er die Töne so gescheit, daß sich kraftvolle Konturen ergaben, ohne indessen allzu stark in Erscheinung zu treten. Wenn Sam sich durch einen Set von Akkordwechseln bewegte, so waren die von ihm geschaffenen Strukturen nicht nur korrekt, sie besaßen zudem melodische Vielfalt und eine handfeste rhythmische Spannung ganz persönlicher Art - schon daran war er für diejenigen, die einigermaßen mit seinem Spiel vertraut waren, leicht identifizierbar, auch im Ensemble.

So begannen Sams entscheidende Jahre. Nach seiner Zusammenarbeit mit Dizzy Gillespie arbeitete er kurz mit Stan Getz,

Dizzy Gillespie: „Sam Jones hat nie die Grundlagen vergessen, vielmehr benutzte er sie als solide Basis, auf der er sich entwickeln konnte. So vervollkommnete er sich mehr und mehr, während einige seiner Kollegen verrückt spielten und schließlich im Nichts landeten, weil sie vergaßen, auf den musikalischen Fundamenten aufzubauen."

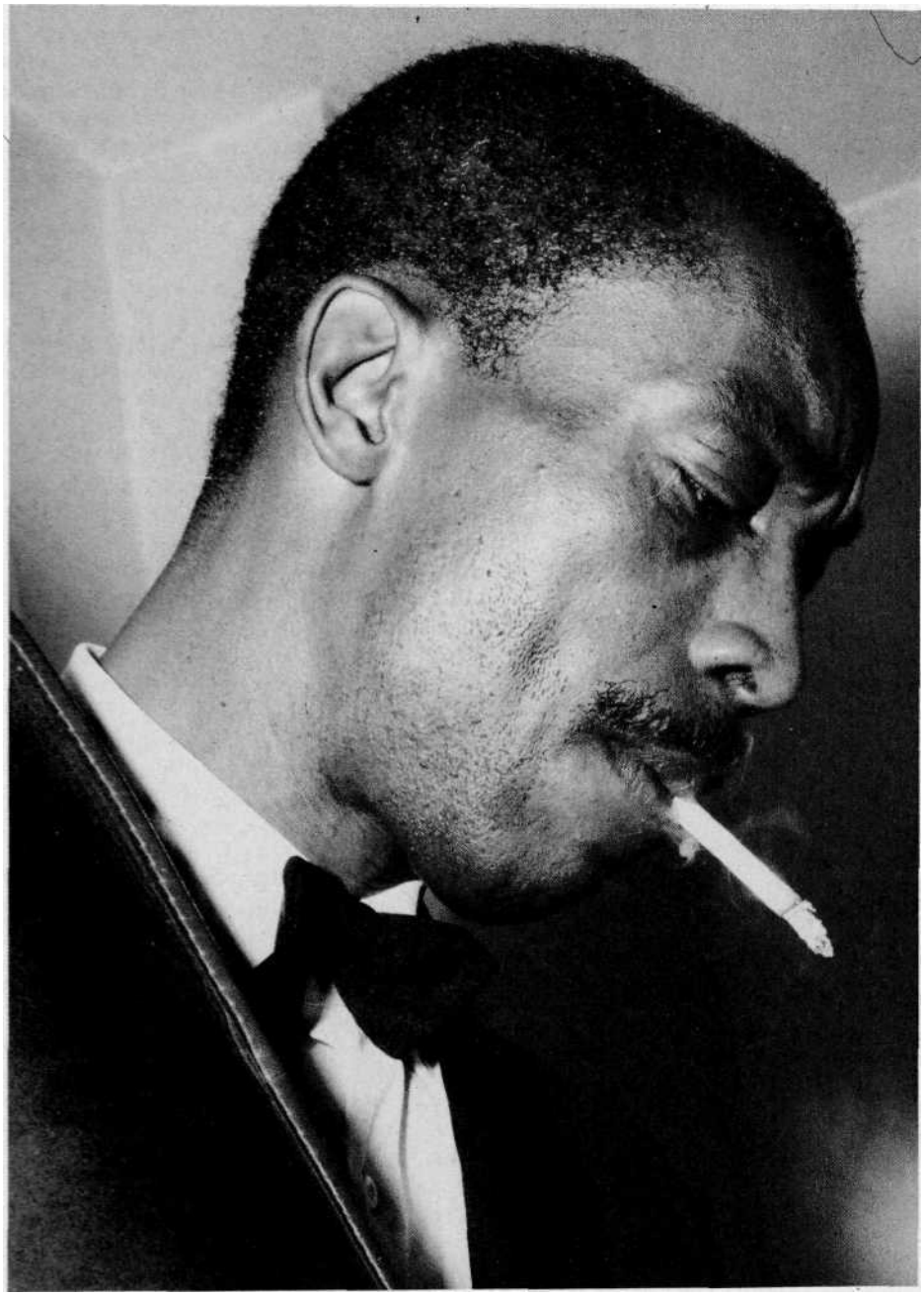
bevor er Mitte 1958 bei dem höchst individuellen Thelonious Monk einstieg. Bei Monks späteren Riverside-Platten, die sehr einflußreich werden sollten, spielte er dann eine wichtige Rolle. Aber erst 1960 hatte er seinen eigentlichen Erfolgsdurchbruch: er schloß sich erneut Cannonball Adderley an, der wiederum ein Quintett zusammengestellt hatte, eine Formation, die als Vorhut der sogenannten „funky" Spielart des sich herausbildenden Hardbop anzusehen ist. Die Gruppe wurde bekanntlich ernorm populär und sie brachte Sam die verdiente öffentliche Anerkennung, er überzeugte auch die meisten Musiker dadurch von seinem hervorragenden Format und das Resultat davon war, daß er immer öfter als Bassist zu Plattenproduktionen hinzugezogen wurde. Seit jenen Jahren erschien sein Name auf zahlreichen Aufnahmen der verschiedensten Spitzenmusiker und es ist nicht übertrieben zu sagen, daß Sam zu dieser Zeit mit so gut wie jedermann spielte. Außer den bereits genannten Musikern, machte Sam Plattenaufnahmen mit den Trompetern Benny Bailey, Miles Davis, Art Farmer, Freddie Hubbard, Red Rodney und Clark Terry, den Posaunisten Curtis Fuller, Jay Jay Johnson, einer großen Anzahl von Holzbläsern, vor allem seien genannt Gene Ammons, Al Cohn, King Curtis, Eric Dolphy, Dexter Gordon, Johnny Griffin, Johnny Hodges, Coleman Hawkins, Hank Mobley und Sonny Stitt, Pianisten wie Ray Bryant, Duke Ellington, Bill Evans, Red Garland, Barry Harris, Duke Jordan, Dodo Marmarosa, Bud Powell und Bobby Timmons, den Vibraphonisten Terry Gibbs und Milt Jackson, den Gitarristen Kenny Burrell, Wes Montgomery und Jimmy Raney. Von weit größerer Bedeutung für den hohen Grad von Sam Jones' rhythmischer Flexibilität ist die Vielfalt der Schlagzeuger, mit denen er Seite an Seite arbeitete: Art Blakey, Billy Hart, Louis Hayes, Roy Haynes, Billy Higgins, Jo Jones, Philly Joe Jones, Art Taylor u. a.

Neben dieser beachtlich großen Produktionstätigkeit trat Sam Jones weiterhin mit führenden Bands auf, nahm auch an deren Tourneen teil. Nachdem er 1966 aus der Adderley Gruppe ausgestiegen war, ersetzte er Ray Brown im Oscar Peterson Trio und blieb dort insgesamt 5 Jahre. Mit Beginn der 70er Jahre machte ihm dann sein schlechter Gesundheitszustand ernstlich zu schaffen und in den ihm verbleibenden restlichen Jahren mußte er sich bisweilen sehr quälen. Doch überwand er die erste Runde seiner Krankheit mit Erfolg und begann danach eine länger währende Verbindung mit dem Pianisten Cedar Walton, die sich in den Gruppen The Magic Triangle und Eastern Rebellion besonders bewährt hat. Das erstere war eines der besten ganz im Bebop verwurzelten Rhythm-Trios, bei dem Sam Jones als Bindeglied zwischen Cedar Walton und Billy Higgins fungierte, und das sich bei so mancher denkwürdigen Plattenaufnahme als Motor erwies.

Cedar unterstrich wie so viele andere Musiker, mit denen der Bassist gespielt hat, vor allem die perkussive Konzeption von Jones, als er sagte: „Sam ist der ideale Begleiter für jeden Musiker. Und jeder könnte sich glücklich schätzen, wenn er ihn in der Gruppe hätte. Seine perkussive Spielauffassung hilft all jenen, mit denen er arbeitet, in starkem Maße." Harold Land unterstreicht diese Meinung, wenn er gleichermaßen äußert: „Sam ist einer der Bassisten, mit dem die meisten Musiker gerne spielen - er ist wunderbar und zuverlässig."

In den späten 70er Jahren - damals war er schon 25 Jahre in New York - formierte Sam seine erste Gruppe, ein Sextett mit dem neu auf die Szene gekommenen Trompeter Tom Harrell. Wiederum verhinderte Jones' Krankheit eine echte Entwicklung der Gruppe (obwohl die Plattenaufnahmen deutlich machen, daß es sich um eine ausgewogene, einfallsreiche Formation handelt), doch erneut stand Sam die schwere Zeit durch und formierte danach eine 12 Mann Band. Tom Harrell fungiete dabei als Co-Leader und trug in jener Zeit, da Sam nicht mehr dazu in der Lage war, die Verantwortung auch ganz allein. Sam war eigentlich seit Anfang des Jahres 1980 nicht mehr fähig zu reisen, so weit war die Krankheit, die tödlich verlaufen sollte, schon vorangeschritten.

Es war aber charakteristisch für diesen I



Steuerte viel zum Wachstum des Jazz bei: Sam Jones **Foto: Jazz im Bild**

vornehmen, schlanken, hoffnungsfrohen Mann, daß er auch damals die, wie sich herausstellte, letzte verhängnisvolle Zwangspause nur als eine vorübergehende Unterbrechung seines hingebungsvollen Musizierens ansah. Es klingt wie eine leere Phrase, wenn man sagt, daß er vermißt wird, zumal sein Beitrag zum Jazz allzu oft als selbstverständlich angesehen wurde. Doch die Legionen von Musikern, die sich bei ihren Plattenaufnahmen auf seinen Erfindungsreichtum verlassen konnten, werden die Lücke spüren, ebenso die Produzenten, die seine starke Hand am Bass-Steg schätzen gelernt haben.

Die Fülle seiner Plattenaufnahmen macht deutlich, wie viel Sam Jones zum Wachstum der Musik beisteuerte. Wie Wilbur Ware spielte auch er den Bass bisweilen besonders perkussiv, um dem Schlagzeuger damit Gelegenheit zu geben, eine verantwortlichere, weiterführende Rolle zu übernehmen. Diese Resultate flössen schon vor langem in den Mainstream des Jazz ein, doch wurden Sams Verdienste dabei kaum gewürdigt, obwohl der wirkliche Sachverhalt leicht aus der Diskographie zu ersehen ist. Sam Jones ist nicht mehr unter uns, aber sein Erbe ist unvergänglich.

Chris Sheridan

Ausgewählte Diskographie

Kenny Dorham & The Jazz Prophets, Vol. 1, Victor (J) VIM-5575
Kenny Dorham: Round about midnight, King/Blue Note (J) GXK-8013
Cannonball Adderley: Beginnings, Mercury/EmArcy (N) 6641576
Cannonball Adderley: Somethin' else, Blue Note BLP 1595*
Cannonball Adderley: Them dirty Blues, Riverside (A) RLP-12-322*
The Cannonball Adderley Quintet plus, Riverside RLP 12-388* (1)
Dizzy Gillespie: Have trumpet, will excite! Polydor/Verve (J) MV-2696
Thelonious Monk Orchestra at Town Hall, Victor/Riverside (J) SMJ-6188 (2)
Thelonious Monk: Five by Monk by five, Victor/Riverside (J) SMJ-6086 (3)
Milt Jackson: Bags meets Wes, Victor/Riverside (J) SMJ-6058 (4)
Duke Ellington/Johnny Hodges: Back to back, Potydor/Verve (J) MV-2012 (5)
Bill Evans: Everybody digs Bill Evans, Victor/Riverside (J) SMJ-6090 (6)
Barry Harris live at the Jazz Workshop, Victor/Riverside (J) SMJ-6123
Barry Harris live in Tokyo, Tokuma/Xanadu JC-1002 (Xanadu 130)
Johnny Griffin: The little giant, Victor/Riverside (J) SMH-6127
Oscar Peterson: The way I really play, Tetehiku/MPS (J) UPS-2101-P (7)
Oscar Peterson: Hallo Herbie, Teichiku/MPS (J) UPS-2106-P (8)
Cedar Walton: A night at Boomers, Vol. 1 Muse (A) MR 5010
Cedar Walton: Eastern Rebellion, Timeless (N) SJP-106(9)
Cedar Walton & The Magic Triangle on stage, Vol. 2 Steeplechase (D) SCS-1092
Duke Jordan: Misty Thursday, Steeplechase (D) SCS-1053/Nippon Phonogram (J) RA-7126
Duke Jordan: Lover man, Steeplechase (D) SCS-1127
Dexter Gordon: The jumpin' blues, Victor/Prestige VIJ-5068
Dexter Gordon: Biting the apple, Nippon Phonogram RJ-7430/SteepleChase (10)
Al Cohn: Al Cohn's America, Teichiku/Xanadu (J) ULX-98-T(11)
Jimmy Raney: Live in Tokyo, Xanadu (A) 132
Sonny Stitt: Constellation, Cobblestone (A) CST-9021*
Hank Jones: Groovin' high, Muse (A) MR 5169/King-Muse (J) K22P-6062
Johnny Griffin: Bush dance, Galaxy **(A)** GXY-5126

Sam Jones als Leiter
Soul Society, Victor/Riverside (J) SMJ-6079
Sam Jones plus ten Riverside (A) RLP 12-358"
Down Home, Riverside (A) RLP 9432*
Cello Again, Xanadu (A) 129
Changes & Things, Teichiku/Xanadu (J) ULX-99-T (12)
Something in Common, Muse (A) MR 5149
Visitation, Steeplechase (D) SCS-1097
Sam Jones 12 piece band: Something new, Interplay (A) IP-7726*

Die folgenden Platten sind entweder in den USA oder in Europa unter anderen Titeln erhältlich
(1) als „What I mean", Milestone (A) M-47053 (D/A)
(2) als „In person", Milestone (A) M-47033 (D/A)
(3) als „Brilliance", Milestone (A) M-47023 (D/A)
(4) als „Wes and friends", Milestone (A) M-47013 (D/A)
(5) als Verve (F) 2304.503
(6) als „Peace piece & other pieces", Milestone (A) M-47024 (D/A)
(7) als MPS (G) 68075/Pausa (A) **PR-7080**
(8) als MPS (G) 68080
(9) als Timeless/Muse (A) TI-318
(10) als Steeplechase SCS-1080
(11) als Xanadu (A) 138
(12) als Xanadu (A) 150

Zeichenerklärung
* vergriffen
(A) - Amerika
(J) - Japan
(G) - Deutschland
(D) - Dänemark
(F) - Frankreich
(N) - Holland

„Ich empfinde meine Musik zumeist als fröhlich"

Martial Solal

Obwohl der französische Pianist Martial Solal seine musikalische Karriere vor über 30 Jahren begann, rund 3 Dutzend Langspielplatten vorlegen konnte, bei den wichtigsten amerikanischen Festivals wie etwa in Newport mit größtem Erfolg auftrat, in unzähligen Konzerten glänzende Kritiken erhielt, war er doch nie in der Lage, seinen Lebensunterhalt allein auf dem Gebiet des Jazz zu bestreiten. Das hängt damit zusammen, daß er als ausgesprochener Einzelgänger nie wirklich Anschluß an das internationale Jazzgeschehen fand, vielleicht auch gar nicht finden wollte. Lange Jahre lebte er in erster Linie vom Komponieren von Filmmusiken, neuerdings schreibt er auch sinfonische Musik, konnte am 24. November 1981 sein Concerto für Klavier und Sinfonierorchester mit dem Nouvel Orchestre Philharmonique in Paris aufführen. Doch ist gegenwärtig das Jazz-Orchester von Martial Solal das wichtigste Anliegen des Pianisten und Komponisten. Ende letzten Jahres erschien Solals erste Big Band-Platte, zudem stellte er sich beim Jazzfest Berlin 81 - leider zu mitternächtlicher Stunde und deshalb vor einem kleinen Publikum - in der Philharmonie vor. Bei dieser Gelegenheit ergab sich ein Gespräch mit ihm, das wir nachfolgend auszugsweise wiedergeben.

„Hatten Sie schon seit langem den Wunsch, ein eigenes Orchester zu leiten?"

„Ja, das erstemal habe ich 1966 eine Big Band aufgestellt, jedoch blieben die Engagements aus und das bedeutete, daß ich sie wieder auflösen mußte."

„Haben Sie einen Teil des Repertoires von dieser früheren Big Band übernommen oder sind alles neue Stücke?"

„Alles ist neu, ich fing im Sommer 1980 mit dem Schreiben an und heute sitze ich noch an einigen Kompositionen."

„Haben Sie alles selbst geschrieben, die Arrangements, die einzelnen Stimmen?"

„Alles mache ich selbst und das ist viel Arbeit, aber ich bin jetzt sehr glücklich, wenn ich die Band spielen höre. Es ist überhaupt ein seltenes Vergnügen für ein eigenes großes Orchester schreiben zu können, und das Vergnügen ist perfekt, wenn man schließlich nach vielen Monaten Arbeit das in natura hören kann, was man sich in mehr oder weniger abstrakter Weise vorgestellt hat. Nur das Orchester bietet so unendlich viele Kombinationen von Klängen, solch eine Unzahl an rhythmischen Mischungen und harmonischen Möglichkeiten.

Es wurde mir beim Schreiben immer klarer, daß der Orchestrator durch die Menge an Instrumenten und ihre einsetzbaren Kombinationen zu enorm vielen ausschöpfbaren Lösungen gelangen kann, zumal sich der Jazz die Errungenschaften der Musikgeschichte ganz allgemein zunutze gemacht hat und sich durch seine spezifischen Eigenschaften sogar noch weitere Möglichkeiten eröffnen. Die Konzeption, die ich für dieses Orchester gewählt habe, spiegelt meine derzeitige Einstellung zur Musik wider. Sie trägt dem ganzen zeitgenössischen Umfeld Rechnung, wobei ich aber meinem Leitgedanken, Jazz zu machen, treu blieb."

„Gab es einen speziellen Anlaß, der zur Gründung der Big Band führte?"

„Es fing alles damit an, daß wir in Paris ein Konzert für eine Big Band angeboten bekamen und dafür schrieb ich eineinhalb Stunden Musik. Diese Gelegenheit kam mir wie gerufen, denn ich hatte immer den Wunsch, eine Big Band zu leiten. Also war mir dieser Anlaß mehr als willkommen. Das erste Konzert in Paris wurde dann zu einem so großen Erfolg, daß uns gleich viele Anschlußauftritte angeboten wurden. Seitdem haben wir bereits 35 Konzerte mit der Big Band absolviert, nicht nur in Frankreich, sondern auch in Österreich, der Schweiz, Belgien und Holland."

„Bei Ihren Live-Auftritten wird klar, daß sie eine Balance zwischen den langen Rhythmusteilen, den solistischen Alleingängen und dem Gesamtklang des Orchesters herzustellen wissen."

„Ich glaube, daß wir mehr als alle anderen Bands weite Teile haben, in denen nur die Rhythmusgruppe spielt. Zudem fordern die vielen guten Solisten, die im Orchester sitzen, direkt dazu heraus, ihnen Entfaltungsmöglichkeiten zu geben. Meine Idee war zuerst, alle Musik zu schreiben, doch dann merkte ich schnell, daß ich nicht genügend musikalisches Material an die Hand bekommen würde, wenn sich die Solisten nicht auch ausspielen könnten. Auch hätten sie bestimmt nicht so bereitwillig mitgemacht, wenn sie keine Gelegenheit zum solistischen Einsatz bekommen hätten, ganz abgesehen davon, daß das Publikum ja bekanntermaßen die Solisten ausführlich hören möchte. So erreichten wir ein ganz gutes Gleichgewicht zwischen dem Einsatz der Rhythmusgruppe, der Solisten und dem konzipierten Orchesterklang."

„Wie groß ist Ihr Repertoire bis jetzt?"

„Wir haben insgesamt 12 Kompositionen, aber einige davon sind sehr lang. Die 'Suite' dauert auf der Platte ca. 22 Minuten, im Konzert zumeist eine halbe Stunde. Auch die Komposition 'Piccolo' ist sehr ausgedehnt, eigentlich haben wir überhaupt kein kurzes Stück. Bei wenig Zeit können wir als Orchester nicht genügend aussagen, auch die Soli kämen dann zu kurz. In 3 Minuten kann man eigentlich nur einen Song präsentieren."

„Wie geht es vor sich, wenn Sie komponieren? Hören Sie ein Stück in Ihrer Phantasie und schreiben Sie es dann auf oder setzen sie sich ans Klavier und arbeiten von da aus eine Komposition aus?"

„Beide Möglichkeiten gibt es, meist jedoch sitze ich am Klavier und spiele und probiere dies und jenes aus, bis ich eine gute Idee für ein Stück finde. Manchmal erweist sich die Idee am nächsten Tag als ungeeignet und dann wird alles wieder verworfen. Es macht mir am meisten Schwierigkeiten, den Beginn für ein Stück zu finden. Wenn das einmal geschafft ist, dann geht es vollends leicht von der Hand. Um anfangen zu können mit dem Schreiben, müssen zuerst einmal die grundsätzlichen Dinge festgelegt werden, also welchen Charakter das Stück überhaupt haben wird, welche Form es bekommt und welche Stimmung ihm zugrunde liegt. Ich weiß im voraus, ob ich etwas Dramatisches oder etwas Fröhliches schreiben möchte. Ich empfinde meine Musik zumeist als fröhlich, denn ich selbst bin sehr optimistisch eingestellt."

„Manchmal sprüht der Humor auch hörbar aus Ihren Klavierpassagen!"

„Das ist meine Art, mich zu zerstreuen."

Martial Solal **Foto: Roland Fischer**

„Zu Beginn wollte ich der Improvisation nur wenig Platz einräumen. Denn wenn ich Solisten hören möchte, dann eben vor allem in einer kleinen Formation. Aber weil ich für das erste Konzert des Orchesters in Paris nicht genügend Zeit hatte, um viele Partituren zu schreiben, wurde von Zeit zu Zeit ein Solo eingebaut, und heute hält sich der solistische Einsatz mit den geschriebenen Teilen fast die Waage. Mein eigentliches Ziel ist es jedoch, alles zu schreiben, auch die Soli."

„Was ist Ihre wichtigste Sorge beim Komponieren?"

„Ich versuche, so gut es geht Gewohnheiten auszuschalten, nicht in die Falle zu geraten, Instrumentalsatz für Instrumentalsatz auszuarbeiten. Ich gebe mir Mühe, die Sätze zu durchdringen, eine Posaune mit einem Saxophon und einer Trompete zusammen spielen zu lassen. Ein wenig nach dem Prinzip, das bei den berühmten Capitol-Sitzungen von Miles Davis vorherrschte, also auf dem ‚Birth of the cool' Album. Ich möchte auch, daß das große Orchester sich in mehrere kleinere aufspaltet, etwa, daß eine Gruppe von Trompeten einer Gruppe von Saxophonisten antwortet. Dank dem kleinen Steicherkontingent - eine Geige und ein Cello - gibt es noch einen weiteren ergänzenden Instrumentalsatz. Ja und damit eröffnen sich für einen Komponisten eine Unzahl Klangmöglichkeiten."

„Sie legen großen Wert auf Klangfarben?"

„Ja, ein großes Orchester bedeutet für mich vor allem Klang."

„Welche Rolle spielt die Improvisation in Ihren Partituren?"

„Zu Beginn wollte ich wie gesagt der Improvisation nur wenig Platz einräumen. Denn wenn ich Solisten hören möchte, dann eben vor allem in einer kleinen Formation. Wenn ich Zuhörer bin, dann erwarte ich von einem Orchester, daß es wie ein Orchester und nicht wie eine kleine Gruppe klingt. Ausnahme: die Komposition, die nach dem Prinzip eines Concerto angelegt ist: ein Instrument wird von einem Orchester begleitet, es kommt zum Dialog und was der Möglichkeiten mehr sind. Aber weil ich für das erste Konzert nicht genügend Zeit hatte, um viele Partituren zu schreiben, wurde von Zeit zu Zeit ein Solo eingebaut, und heute hält sich der solistische Einsatz mit den geschriebenen Teilen fast die Waage. Mein eigentliches Ziel ist es jedoch, alles zu schreiben, auch die Soli. Denn wenn die Solisten Persönlichkeiten sind - und das ist der Fall - dann spielen sie in ihrem Solo etwas, das sich womöglich von der vorhergehenden, konzipierten Musik wesentlich unterscheidet, sich also davon absetzt. Und damit tut sich ein Problem auf: einerseits will der Komponist die Solisten nicht in ihrer Entfaltung hemmen, andererseits will er aber eine Einheit nach seinen Vorstellungen erreichen."

„Aus welcher Art Musiker setzt sich Ihre Big Band zusammen - aus Jazzsolisten oder in der Mehrzahl aus Studiomusikern?"

„Einige sind auch nur Studiomusiker, aber alle sind Jazzmusiker, von denen einige allerdings über keinerlei Studioerfahrung verfügen. Mein Geiger Pierre Blanchard ist ein reiner Jazzsolist, der Bassist Cesarius Alvim macht zu 95% Jazz."

„Und sie können damit ihren Lebensunterhalt bestreiten?"

„Die genannten Jazzsolisten gehören zu den besten ihres Fachs in Frankreich. Durch die Tätigkeit in der Big Band und in kleinen Gruppen haben sie ein ausreichendes Einkommen. Ich konnte für mein Orchester Solisten gewinnen, die ohnehin Möglichkeiten haben, ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Schließlich konnte ich ihnen ja nicht garantieren, daß sie durch die Orchesterarbeit genügend verdienen."

„Wie sieht die finanzielle Lage des Orchesters aus, wird es auch weiterhin bestehen können?"

„Jetzt wird es das erste Mal sein, daß die Stadt Paris finanzielle Hilfe für den Jazz bereitstellt. Und ich bin sehr froh, daß mein Orchester in den Genuß dieser öffentlichen Gelder kommt."

„Hatten Sie sich um eine Unterstützung bemüht?"

„Ich hatte mich um nichts gekümmert, jedoch kam nach dem ersten Konzert des Orchesters in Paris ein offizieller Vertreter der Stadt Paris hinter die Bühne und bot mir für die praktische Arbeit mit dem Orchester im Jahr 1982 finanzielle Unterstützung an. Diese Hilfe versetzt uns in die Lage, jedes Jahr ein neues Repertoire zu erarbeiten, so daß wir in 3 bis 4 Jahren mehrere Abende hintereinander ein ganz anderes Programm bieten können. Die Subvention der Jazzmusik ist meiner Ansicht nach auf die Dauer unerläßlich. Die Stadt Paris subventioniert neben meinem Orchester auch das von Francois Jeanneau. Ich gehe indessen nicht so weit, zu verlangen, die französischen Jazzmusiker müßten ihren Lebensunterhalt von dem bestreiten, was ihnen die öffentliche Hand an finanziellen Mitteln zuteil werden läßt. Aber es ist wünschenswert, daß man ihnen hilft, sich so präsentieren zu können, wie das bei den Orchestern auf dem zeitgenössischen oder klassischen Musiksektor der Fall ist. Wenn sich der Staat für die Jazzmusik interessiert, auf lokaler oder nationaler Ebene, dann bedeutet das zuerst einmal eine Anerkennung dieser Musik als Kunstform."

„Wenn Sie die Chance hätten, aufgrund dieser Unterstützung die Band über einen Zeitpunkt von zwei Jahren zu halten, hätten Sie daran großes Interesse?"

„Ich bin ganz sicher, daß die Band auch noch in zwei Jahren bestehen wird, zwar nicht auf regelmäßiger Basis, sondern eben nur sporadisch, aber das dank der Unterstützung der Stadt Paris. An die Subvention ist nur die Auflage geknüpft, daß wir neue Stücke einstudieren. Somit kann ich die Musiker auch für die Proben bezahlen, bekomme zudem meine Kompositionen honoriert."

„Ist die Big Band derzeit Ihre Hauptaufgabe?"

„Nein, das Komponieren ganz allgemein. Ich erhalte immer wieder viele Angebote für irgendwelche Musiker oder Orchester, Kompositionen zu fertigen. Zudem habe ich auch immer wieder Engagements als

Foto: Robert Urmann

„Die finanzielle Unterstützung der Stadt Paris versetzt uns in die Lage, jedes Jahr ein neues Repertoire zu erarbeiten, so daß wir in 3 bis 4 Jahren mehrere Abende hintereinander ein ganz anderes Programm bieten können."

Pianist, muß mich daher also in Form halten, obwohl mir die Big Band im Moment am meisten am Herzen liegt und ich liebend gerne für sie schreibe."

„Sie haben einmal gesagt, daß sie immer wieder bemerken, daß Ihre linke Hand nicht so flexibel ist wie Ihre rechte, und das sei die Motivation für Sie, immer weiter zu üben."

„Ein Pianist muß regelmäßig üben, die linke Hand ist nie so gut wie die rechte! Jedenfalls kenne ich keinen Pianisten auf der Welt, bei dem die linke die gleiche Flexibilität besitzt. Deshalb müssen wir armen Pianisten uns jeden Tag erneut ans Klavier setzen und üben."

„Sie gelten als Supertechniker des Klaviers, und bisweilen wird bemängelt, daß sie der Spontaneität nicht genügend Platz einräumen."

„Ich bin für Spontaneität. Aber das, was man sagen möchte, kann man nur mit einer guten Technik aussagen. Wenn du freilich Sklave deiner Technik bist, kannst du keine gute Musik machen. Die Technik dient nur dazu, die Idee, die du hast, auch zu realisieren, also zum Ausdruck bringen zu können. Wenn man zu viel Technik besitzt, dann ist immer wieder die Tendenz zu spüren, die Idee ohne Konzeption in ununterbrochener Flut sprudeln zu lassen. Nicht die Spontaneität ist also in Frage gestellt, sondern es geht in erster Linie um die Kanalisation der Ideen."

„Würden Sie sagen, daß die Big Band-Musik eine Ausweitung Ihres Klavierspiels ist?"

„Es muß so sein, denn alles entsteht im gleichen Gehirn. Freilich kann man etwa auf dem Klavier viel schneller spielen als mit einer großen Big Band, aber die Schnelligkeit des Spiels ist gewiß nicht vorrangig. Der musikalische Gedanke, der dahintersteckt, ist derselbe, ich habe nur einen Kopf, nur ein Gehirn und meine Konzeption geht mit meinen Ideen konform. Was mir an der Big Band so zusagt, ist das begeisterte Arbeitsklima, alle sind mit viel Freude bei der Sache, wir sind wie eine Gruppe von Freunden und haben ein sehr aufrichtiges Gefühl füreinander."

„Meinen Sie, daß Ihre Big Band-Musik ein typisch französisches Element enthält?"

„Sicherlich gibt es französische Musikelemente in der Band, so wie ich die Musik höre, wie ich sie komponiere und wie wir sie spielen. Aber insgesamt gesehen besitzt die Musik internationalen Charakter, sie ist bei weitem nicht so speziell französisch geprägt wie seinerzeit die Musik Django Reinhardts. Sicherlich flössen in meine Musik französische Elemente ein, denn ich kenne Debussy und Ravel genau und bin von ihnen beeinflußt, aber ebenso von Bartok, Strawinsky und der gesamten Jazzgeschichte. Ich meine, unsere Big Band-Musik entspringt aus all den Musikelementen, die ich in mich aufgesogen habe."

„An welcher Big Band auf der internationalen Szene Sind Sie besonders interessiert?"

„Vor allem höre ich Duke Ellingtons Musik leidenschaftlich gerne, ebenso das Thad Jones-Mel Lewis Orchester. Ich liebe Musik, in der neue Ideen zum Tragen kommen. Wichtig ist, daß jeder seine eigene Musikkultur in seine Arbeit einbringt. Auch die Clarke-Boland Big Band gefiel mir immer sehr gut. Wenn jemand im Stil von Count Basie oder irgendeinem anderen Meister von früher schreibt, dann ist die Musik heute nicht mehr interessant. Jeder sollte versuchen, seine persönlichen Musikvorstellungen zum Durchbruch kommen zu lassen, erst dann hat er die Chance, Interessantes zu bieten."

„Das Begeisternde an Ihrer Big Band-Musik ist, daß in ihr neue Ideen zum Tragen kommen, daß die Musik sehr komplex und voller wechselnder Stimmungen ist, daß sie aber trotzdem swingt."

„Genau das ist meine Intention!"

Gudrun Endress

Ekkehard Jost:

Katalysator, Ratgeber und Vaterfigur

Muhal Richard Abrams

Von Joseph Jarman, Mitglied des Art Ensemble of Chicago, ist ein Zitat überliefert, das über die Position Richard Abrams' innerhalb der Chicagoer Avantgardeszene mehr aussagt als so manche detaillierte biographische Notiz:

„Bevor ich Richard Abrams zum ersten Mal traf, war ich genau wie alle anderen 'hip ghetto niggers', ich war cool, nahm Drogen, rauchte pot und so weiter. Ich kümmerte mich einen Teufel um das Leben, das mir geschenkt worden war. Dadurch, daß ich die Chance hatte, mit Richard und den anderen Musikern in der Experimental Band zusammenzuarbeiten, fand ich zum ersten Mal etwas Bedeutungsvolles, das zu tun für mich einen Sinn ergab. Diese Band und die Leute in ihr waren das wichtigste, was ich jemals erfahren habe." (Nach Figi)

Muhal Richard Abrams wurde am 19. September 1930 in Chicago geboren. Mit 17 Jahren begann er am Chicago Musical College Klavier zu studieren. Während der endvierziger Jahre spielte er als Pianist in lokalen Blues- und Bebopgruppen und arbeitete nebenher als Arrangeur und Komponist. 1955 gründete er gemeinsam mit dem Tenorsaxophonisten Nicky Hill, dem Bassisten Bob Cranshaw und dem Schlagzeuger Walter Perkins die Gruppe MJT + 3, die - nach Litweiler (1967) - während dieser Zeit zu den besten Jazzformationen Chicagos gehörte. Nach der Auflösung der Gruppe im Jahre 1959 widmete sich Abrams vor allem dem Studium der Komposition. 1961 gründete er die von Joseph Jarman erwähnte Experimental Band, die sich in den folgenden Jahren zu einer der wichtigsten Bezugsgrößen für die allmählich anwachsende schwarze Chicagoer Jazzavantgarde entwickelte und aus der schließlich die AACM hervorging. Muhal Richard Abrams fungierte in diesem Rahmen als Katalysator, Ratgeber und Vaterfigur. Im Keller seines backsteinernen Einfamilienhauses in der South Paxton Avenue, am südlichen Rand der Chicagoer South Side, fanden die wöchentlichen Proben der Experimental Band statt, aber auch so manche Beratung, die zu neuen Konzeptionen, zur Gründung neuer Gruppen und zu neuen organisatorischen Initiativen führte.

In diesem „historischen" Keller, dem für die Entwicklung der Chicagoer Jazzavantgarde eine ähnliche Bedeutung zukommt wie dem legendären Minton's Playhouse in Harlem für die Vorformulierung des Bebop, interviewte ich Muhal Richard Abrams am 14. April 1976. Unser Gespräch drehte sich zunächst um die Entwicklung der AACM während der letzten zehn Jahre.

„Gibt es einen Unterschied zwischen der AACM der 70er Jahre und jener der 60er?"

„Nun, es ist einfach mehr geworden. Es gibt mehr Musiker. Es hat sich seither eine ganze Reihe von jüngeren Musikern heranentwickelt. Und wir haben es fertiggebracht, uns über die ganze Welt hin auszubreiten. AACM-Musiker sind heute in der ganzen Welt zu hören. Ganz allgemein läßt es sich schon von einem Aufblühen der AACM sprechen.

Und dann hat sich allmählich eine schärfere musikalische Abgrenzung zwischen den einzelnen Gruppen innerhalb der AACM herausgebildet. Denn es gibt keinen einheitlichen musikalischen Stil der AACM. Es gibt - wie du vielleicht bemerkt hast - eine sehr allgemeine Art von Stil, aber es gibt keinen musikalischen AACM-Stil. Der Stil der AACM besteht vor allem darin, die Leute zu ermuntern, selbstsicher zu werden. Das ist unser Stil."

„Aber gibt es nicht ganz bestimmte musikalische Merkmale? Ich habe zum Beispiel den Eindruck, daß in der AACM-Musik stets sehr viel Wert auf Raum gelegt wird."

„Nun, ich glaube schon, man findet in dem AACM-Ansatz viel Raum. Aber man findet auch all die anderen Elemente, die gleichen Elemente, die man in New York findet. Es ist eine Verbindung all dessen, was wir wissen. Ich meine, wenn du all diese Gruppen in Betracht ziehst, die aus der AACM hervorgegangen sind, dann wirst du dieses Bild bestätigt finden. Es geht ja nicht nur um eine Gruppe. Natürlich hat jede Gruppe ihre eigene, ganz besondere Konzeption. Insgesamt gesehen war es von Anfang an die grundlegende Absicht, die ganze Bandbreite von Schwarzer Musik zum Ausdruck zu bringen."

„Kannst du mir etwas darüber erzählen, wie die AACM heute funktioniert? Läuft das so ähnlich wie bei den Collective Black Artists in New York?"

„Nun, es hat Ähnlichkeiten damit. Aber deren Organisation war eigentlich nach unserer ausgerichtet und nicht unsere nach ihrer. Die wurden eigentlich alle durch das Beispiel der AACM ermutigt. Das haben sie selbst zugegeben. Aber ansonsten kann man sagen, daß wir ähnlich wie sie funktionieren, daß wir aber auch auf andere Weise funktionieren."

„Steht hinter der AACM eine Art von bürokratischer Organisationsform?"

„Ja und nein. Es ist nicht darauf beschränkt. Verstehst du, wenn es nötig ist, auf diese Art und Weise zu funktionieren, dann funktionieren wir so. Aber wenn es nicht nötig ist, was oft der Fall ist, dann funktioniert es eher locker. Wir sind also organisiert, damit du mich nicht mißverstehst. Aber du darfst dir darunter keine strenge bürokratische Organisation vorstellen. So funktioniert es nicht! So funktioniert es nur dann, wenn es so funktionieren muß.

Alles basiert auf Selbstverwirklichung. Es muß sich also um ein System handeln, in dem jeder die für ihn notwendigen Veränderungen in seiner Existenz und in seiner Konzeption durchsetzen kann. Das System ist also veränderbar, je nach den Bedürfnissen. Aber wenn es zum Beispiel eine rechtliche Situation erfordert, daß wir auf bürokratische Weise funktionieren, dann tun wir das. Ich meine, wir führen Bücher und all so was."

„Gibt es eine Art geographisches Zentrum für die AACM? Ich meine zum Beispiel ein bestimmtes Haus?"

„Ja, wir haben eine Art von Zentrum. Wir haben eine Kirche, von der aus wir arbeiten. Aber ein solches Zentrum ist eigentlich nicht so wichtig, denn die Musiker sind ja überall unterwegs. Siehst du, das Zentrum ist Chicago. Denn wann immer ein junger AACM-Musiker am Horizont auftaucht, er hat sich stets von hier aus entwickelt. Denn das Trainingslager' ist hier, hier an der Südseite von Chicago. Natürlich haben wir in der ganzen Stadt zu tun, aber es ist vor allem die Südseite hier, wo wir leben und arbeiten.

Das alles klingt für dich vielleicht ein wenig abstrakt, aber so läuft es. Hier haben wir unseren Treffpunkt. Hier haben wir Versammlungen, wo wir die verschiedenen Dinge diskutieren, die zu diskutieren sind. Oder wir treffen uns und reden einfach miteinander. Und wir haben unsere Schule hier. Wir bilden hier junge Musiker aus."

„Danach wollte ich dich schon fragen, denn das ist ja ein sehr wesentlicher Punkt in eurem Programm: junge Musiker auszubilden. Funktioniert das?"

Alles basiert auf Selbstverwirklichung: Muhal Richard Abrams **Foto: Karlheinz Bechholz**

„Ja natürlich. Hier bei mir, das ist eine Art Zentrale dafür. Aber die Schule selbst ist überall. Jeder Lehrer kann unterrichten wo und wann er will. Unsere Schule ist also hier und da und dort und überall."

„Ihr arbeitet also nicht in den Schulen?"

„Den öffentlichen Schulen? O nein! Das ist eine völlig andere Art von Institution. Siehst du, die sind nicht an uns interessiert. Ich meine, die haben ihre eigene Form von Ausbildung und darauf beschränken sie sich."

„Mir fiel auf, daß wenn es hier in den USA um Jazzausbildung geht, es sich in der Regel um eine recht altertümliche Big Band Musik handelt."

„Genau! Siehst du, das wurde von den 'klassischen' Musikern in Gang gebracht. Ich habe nichts gegen 'klassische' Musiker; aber ich spreche über die hier in den Vereinigten Staaten. Die verloren sozusagen den Boden unter den Füßen, verstehst du? Ich meine, sie gingen allmählich unter. Also entschlossen sie sich, den Jazz zu umarmen. Also wurden sie zu Leitern von Musikabteilungen an den Schulen ernannt. Einige von ihnen waren es bereits, und sie begannen dann, Leute hinzuzuziehen, die sie zu Leitern von Jazzabteilungen ernannten. Sie fingen damit während der 60er Jahre an. Sie holten sich also diese Leute herein und dann luden sie uns ein, um Seminare durchzuführen. Diese Sache nahmen sie dann ein paar Jahre lang auf Tonband auf. Und dann veranstalteten sie diese großen Kongresse, wo sie all die bislang gewonnenen Informationen zusammenbrachten. Und als ein Ergebnis der Schulung, die sie durch uns erfahren hatten, hatten sie sich zu Jazzorchesterleitern entwickelt.

Vorher hatten sie im allgemeinen gesagt: 'Der Jazz ist tot'. Aber er war für sie nur so lange tot, bis sie ihr eigenes Programm zusammenhatten. So sah es aus!

Als sie dann ihr Programm zusammenhatten, da war Jazz plötzlich eine ganz große Sache, vor allem die Stage Bands. Die meisten dieser Orchester sind weiß, nicht alle, aber die meisten. Und nun veranstalten sie solche großen Festivals wie das Notre Dame Jazz Festival als Showcase für junge Musiker, die von dort aus geradewegs in Woody Hermans Orchester springen, in das große Geschäft. Die meisten dieser Bands sind weiß. Man findet kaum schwarze Musiker in solchen Institutionen. Die sind für sie nicht eingerichtet. So läuft das hier in diesem Land. So organisieren sie die Dinge. Verstehst du, was ich meine? Die klassischen Musiker haben also diesen riesigen Jazzapparat in Gang gebracht. Aber wir, die AACM, identifizieren uns mit dem Wort 'Jazz' nicht. Wir identifizieren uns damit keineswegs! Es mag gut für die sein, die sich damit identifizieren wollen. Ich habe nichts gegen sie, aber wir haben damit nichts zu tun. Das Wort taugt allenfalls für Kommunikationszwecke etwas. Denn wenn du Bird als Jazz bezeichnest, dann werden wir uns damit identifizieren müssen, obwohl wir Bird nicht als Jazz betrachten."

„Wie nennst du das? Schwarze Musik?"

„Natürlich! Und der einzige Grund, weshalb wir es Schwarze Musik nennen, ist, um es von all den musikalischen Scheußlichkeiten abzugrenzen, die es hier gibt. Andernfalls würden wir es gar nicht Schwarze Musik nennen, wir würden es einfach nur Musik nennen. Denn das ist es ja schließlich. Es ist Musik, die vom Universum ausgeht. Genau das ist es! Wir können ebenso all die anderen Namen nehmen, mit denen irgend jemand diese Musik bezeichnet; wir können all diese Namen nennen und sie auf den Mist werfen und sie dort liegen lassen. Aber die Sache ist ja so: Wenn jemand zu dir kommt und zu dir sagt: 'Dein Name ist Buku', dann sagst du: 'Nein, mein Name ist Jost'. Er sagt: 'Nein, dein Name ist Buku.' Und dann wirst du irgendwann sagen: 'Okay'.

Er hat dir dann also ein Etikett aufgeklebt. Und weil er dir dieses Etikett aufgeklebt

hat, wird, was immer er mit diesem Etikett tut, auch dir passieren. Wenn also jemand kommt und sagt, das Etikett 'Jazz' ist tot, dann wird jeder Musiker, der unter diesem Etikett 'Jazz' läuft, in Schwierigkeiten kommen.

Nun versteh mich aber nicht falsch. Wenn ich sage Schwarze Musik, dann meine ich nicht, daß diese Musik als Ganzes von dorther kommt. Aber ihr drive, verstehst du, in ihrem drive ist eine Menge von der schwarzen Atmosphäre und Umgebung. Die Musik selbst kommt von ganz woanders her! Aber sie kommt durch uns hindurch und sie hat einige von den Dingen aufgesogen, die in uns sind.

Sie haben nun in den Universitäten also diesen großen Apparat aufgezogen, diesen 'Jazz auf dem Campus'. Und das ist nun für eine ganz bestimmte Gruppe von Leuten reserviert. Nur ganz wenige Leute können da mal hin und wieder hineingesprenkelt werden. Denn die meisten jungen schwarzen Musiker, die sehr gute Musiker sind, können nicht einmal auf diese Schulen gehen. Sie haben gar nicht das Geld dafür.

Nun, auf der anderen Seite, hier auf der Szene, auf der Straße, da gibt es Disco. Und Disco sagt uns auch, daß der Jazz tot ist, denn man hört nichts als Disco. Und das bedeutet nun das gleiche, als wenn man sagt, daß diese andere Musik, Jazz, gar nicht existiert. Und für Millionen Leute existiert diese Musik in der Tat nicht, denn sie haben sie noch niemals gehört. Und wenn man sie spielt, dann sind sie sehr oft zunächst abgestoßen von ihr. Denn sie glauben, man will sie damit beleidigen. Verstehst du, was ich meine? Sie sagen: 'Ihr spielt ja nichts, was wir mögen!' Aber manchmal kannst du ein paar Leute aus dieser Gruppe gewinnen, dann sagen sie: 'Moment mal, die scheinen ja wirklich zu wissen, was sie tun.' Und beim nächsten Mal kommen dann diese Leute vielleicht wieder. Und du kannst sie dazu bringen, zuzuhören. Denn sie hören unsere Musik ja nicht im Radio. Bei den vielen Platten, die wir herausgebracht haben, sollte man denken, daß unsere Namen in jedem Haushalt hier geläufige Begriffe sind. In ganz Europa, in Deutschland, überall dort drüben, da kennt man uns! Denn dort hört man Musik! Ich glaube einfach, in Europa lassen sich die Leute nicht so leicht sagen, was sie hören sollen und was nicht. Dort ist die Macht der Industrie nicht so vorherrschend wie hier. Hier drückt es dich einfach hinunter. Da drüben haben wir Konzerte vor einem ungeheuer großen Publikum gespielt. So etwas gibt es hier nicht, es sei denn, man spricht vielleicht über dieses Festival in New York, diesen großen Zirkus, den sie da veranstalten."

„George Wein?"

„Genau, George Wein! Etwas anderes gibt es ja hier nicht. Ich meine, große Festivals, wo all die großen Künstler auftreten und die Leute die Musik wirklich mögen. Bei den Festivals, die sie hier haben, da greifen sie sich den Künstler und stecken ihn in eine kommerzielle Situation, stecken sie alle in einen Topf. Dagegen ihr in Europa, ihr bekommt das Beste. Ich meine, drei oder vier Tage lang, Rücken an Rücken, nur höchste Qualität am laufenden Band! So etwas gibt es hier nicht. Ich meine, wir hier machen so etwas schon selbst. Wir kommen einfach zusammen und machen unsere Sachen selbst. Oder wir gehen nach New York, wir tun uns da mit ein paar Leuten zusammen und organisieren einfach ein paar Konzerte. Wir setzen es einfach selbst durch, daß etwas passiert. Und natürlich gibt's da niemals genug Geld. Also kümmert man sich einfach nicht um das Geld und legt einfach los, weil man es sowieso machen würde."

„Aber ist das nicht ein großes Problem? Ich habe in Chicago bemerkt, daß viele Musiker, die nicht gerade in den Studios arbeiten, in ökonomischer Hinsicht ziemlich in Schwierigkeiten sind."

„Oh, das sind sie schon eine ganze Weile."

„Also eine direkte Frage: Wie bringst du und die anderen AACM-Leute es fertig, in dieser feindseligen Umgebung zu überleben?"

„Nun, wir kommen damit klar, denn zunächst einmal ist es unsere Umgebung. Wenn du im Dschungel bist, dann hast du es mit allen möglichen wilden Tieren und ähnlichen Dingen zu tun. Aber du bist schließlich im Dschungel geboren. Und alleine schon diese Tatsache bringt es mit sich, daß du irgend etwas besitzt, womit du in dieser besonderen Umgebung überleben kannst. Du hast irgend etwas, weil du da geboren bist. Nun, laß mich das etwas weiter ausführen ... In jeder Gesellschaft und in jeder gesellschaftlichen Struktur gibt es Schlupflöcher. Es gibt verschiedene Arten von kleinen Schlupflöchern. Sie mögen ihre Gesetze haben und ihre Institutionen und ihren Status quo, aber es gibt immer ein paar Schlupflöcher, denn es handelt sich um Menschen, verstehst du?"

„Und da schlüpft ihr rein?"

„Genau! Du mußt dir mal diese Idee mit den Schlupflöchern ganz genau durchdenken. Es gibt zum Beispiel hier kein Gesetz, das besagt, daß man sich nicht zusammentun und die Dinge selbst in die Hand nehmen darf. Okay, so mußt du vielleicht mit 20 Dollar auskommen; aber du hast eine Menge Raum für das, was du als deine geistige Einstellung zum Leben empfindest. Diesen Raum hast du allemal. Und das ist eine ganz andere Welt. Da kommt es natürlich dann auf deine persönliche Einstellung an. Wenn deine Konzeption so ist, daß du eigentlich ein Millionär sein möchtest, dann kommst du natürlich nicht klar.

Das bedeutet nun nicht, daß wir das, was uns eigentlich zusteht, nicht brauchen und nicht wollen und nicht zu bekommen versuchen. Aber wir schaffen uns zunächst einmal eine Atmosphäre, in der wir überleben können, trotz dieser Umgebung, zunächst einmal einfach dadurch, daß wir zusammenhalten. Wir haben etwas gemeinsam! Wir sind uns zum Beispiel darin einig, daß sich unsere Musik weiterentwikkeln soll. Was auch immer wir also außerhalb dieser für uns zentralen Entwicklung tun, wir werden es nicht zulassen, daß dadurch unsere zentrale Entwicklung zerstört wird. Und in diesem Zusammenhang ist es dann völlig gleich, ob einer vielleicht von der Wohlfahrt lebt oder ob einer irgendwo einen Job hat. Man kann alles mögliche tun. Die meisten von uns machen nur Musik. Wir reisen herum, wir reisen im ganzen Land herum und auch nach Übersee, um zu spielen. Und deshalb müssen wir auch einen halbwegs vernünftigen Preis fordern, wann immer wir irgendwo hingehen; keinen wahnwitzigen Preis, sondern nur einen vernünftigen. Denn wir meinen, daß wir etwas qualitativ Hochstehendes bringen. Du mußt dir also ein Bild machen von all diesen Leuten, die alles mögliche tun, um zu überleben. Und indem sie sich daran gewöhnen, alles, was notwendig zum Überleben ist, zu tun, ist das Überleben selbst nicht länger ein Problem.

„Wird eure Musik vom Staat gefördert?"

„Oh, ein bißchen passiert das schon, aber längst nicht genug. Ich sag' dir folgendes: Bei den Leuten von den Stiftungen, die die Stipendien vergeben, tut sich allmählich etwas. Aber siehst du, all diese Dinge bewegen sich nur deshalb voran, weil wir uns dafür einsetzen. Ist das klar? Wir haben viel mehr Kontrolle über die Dinge, als du dir vorstellen kannst. Denn wir haben eine geistige Kontrolle über alles, was wir sehen.

Ich meine, wie auch immer deine Einstellung aussieht, ob du Atheist bist oder was auch immer, du weißt, daß alles irgendwie kontrolliert wird, was auch immer es ist Wir nennen das geistige Kontrolle, okay? Und die sagt uns durch unsere Musik, daß die wichtigste Voraussetzung zum Überleben darin besteht, die Weiterentwicklung der Musik nicht zu stoppen. Also geht es immer weiter, es wächst ständig! Es gibt natürlich immer noch Lücken, weite Lükken, aber es bleibt niemals stehen! Es bleibt niemals stehen!

Und darum geht es. Wir haben keine Zett für Hoffnungslosigkeit oder dafür, uns übers Überleben Sorgen zu machen. Natürlich müssen wir über das Überleben nachdenken. Und wir unternehmen allerhand, um zu überleben. Aber wir machen uns keine Sorgen ums Überleben. Das ist der Unterschied! Es geht also ständig darum, nach den Schlupflöchern Ausschau zu halten. So läuft es. Und man kann sagen, das trifft auf fast alle kreativen Künstler in diesem Lande zu. Natürlich gibt es da immer noch das Problem mit der Rassentrennung (colourline separa-

tion). Wir rennen also gegen einen doppelten Rammbock. Aber generell gilt dies in diesem Lande für jeden kreativen Künstler, ob er nun weiß oder schwarz ist."

„Ein Punkt in eurem Programm besagt, daß es euch darum geht, eine Situation zu schaffen, in der kreative Musiker ohne die Hilfe von Veranstaltern und Agenten funktionieren können. Glaubst du, daß ihr um diese Leute herumkommt?"

„Aber sicher. Mich brachte kein Agent nach Deutschland. Und kein Agent schickte die Japaner hierher, für die ich ein Solo-Album aufnahm. Und ich habe gerade ein Duo-Album für die Italiener aufgenommen. Verstehst du, dies alles sind direkte Kontakte."

„Wäre es nicht ein konsequenter Schritt, wenn ihr auch die Schallplattenindustrie ausklammern und eure Schallplatten selber produzieren würdet?"

„Aber sicher. Wir machen beides. Wir sind jetzt dabei, eine Menge derartiger Dinge zu machen. Aber siehst du, wir müssen eine Menge Leute in Betracht ziehen, und dann braucht man viel Geld. Wir versuchen, Geld aufzutreiben, um die verschiedensten Dinge durchzuführen. Aber das ist natürlich schwierig, denn wir haben aufgehört, uns an irgend jemanden zu binden. Ich bin zum Beispiel keineswegs fest an Black Saint* gebunden. Ich nehme Schallplatten für ganz unterschiedliche Leute auf. Ich habe z. B. für die Firma Why Not in Japan eine Platte aufgenommen und ich habe mich nicht an sie gebunden. Aber wir machen diese Schallplatten vor allem, weil wir auf den Vertrieb angewiesen sind. Das ist nämlich sehr wichtig! Denn wenn man selbst etwas produziert, dann muß man auch einen vernünftigen Vertrieb haben. Ich meine, wir haben jetzt vielleicht schon seit 9-10 Jahren Platten herausgebracht. Aber man muß immer wieder Neues herausbringen, damit die Leute sehen können, daß man sich weiterentwickelt. Denn das ist für die Leute, die die Musik hören wollen, sehr wichtig. Es ist wichtig, daß sie sich weiterentwickelt und sich wandelt. Und das muß nicht in einer bestimmten Weise passieren; solange die grundlegenden Elemente da sind, kann es hier langgehen und kann es ebenso dort langgehen. In der AACM war das immer schon so. Denn wir machen ja eine ganze Menge von sehr verschiedenen Dingen. Ich könnte mich zum Beispiel jetzt daranmachen und eine ganze Schallplatte mit Ragtime aufnehmen, verstehst du, nichts als Rags. Denn das gehört alles dazu!

Aber zurück zu dem, was du über Schallplattenaufnahmen gesagt hast: Das wird jetzt bald soweit sein. Da werden wir eine ganze Menge unternehmen. Die Zeit dafür ist reif. All diese Dinge entwickeln sich im Rahmen des Prozesses, über den ich vor ein paar Minuten gesprochen habe. Ich meine, diese Dinge entwickeln sich von sich aus, denn wir haben wirklich eine Menge Kontrolle über diese Dinge, verstehst du? Und alles resultiert aus einer bestimmten Art von spiritueller Geduld. Das heißt also nicht, daß die Welt für uns rosig aussieht. Aber wir sind uns dessen bewußt, daß wir in mehr als einer Welt leben. Das ist das Wesentliche! Es gibt mehr als eine Welt. Es gibt die Welt, aus der diese Musik kommt und dann gibt es die Welt, die wir sehen. Und aus diesem Prozeß von Geduld und Überleben gehen alle möglichen Dinge hervor. Ich sag' dir, wir haben eine Menge Kontrolle über eine Menge Dinge. Und das läßt sich nicht in Dollarnoten ausdrücken, sondern nur in Konsequenz..."

„ Wir haben keine Zeit für Hoffnungslosigkeit oder dafür, uns übers Überleben Sorgen zu machen. Natürlich müssen wir über das Überleben nachdenken. Und wir unternehmen allerhand um zu überleben. Aber wir machen uns keine Sorgen ums Überleben. Das ist der Unterschied! Es geht also ständig darum, nach den Schlupflöchern Ausschau zu halten."

„Bist du denn der Meinung, daß irgend jemand die kreative Musik zerstören will? Oder ist es vielleicht so, daß man einfach nicht daran interessiert ist?"

„O nein, nein, nein! Sie sind daran sehr interessiert! Diese Musik ist ja in allem enthalten. Hör dir einmal Disco an, darin ist sie enthalten. Siehst du, Disco ist im Grunde genommen Rhythm & Blues. Es ist Schwarze Musik. Siehst Du, Disco, Rock und dergleichen, das entspringt doch alles aus der Schwarzen Musik. Also kannst du nicht sagen, daß sie daran nicht interessiert sind. Und wenn du dir mal das anschaust, was sie heute Jazz nennen, was ja sehr oft Jazzrock ist. Welche Elemente findest du darin? Du siehst also, worüber ich spreche.

Nein, sie sind nicht gegen unsere Musik. Sie sind vielmehr an einer gewissen Kontrolle darüber interessiert und an einem bestimmten Image. Siehst du, dieses Land hier war niemals darauf eingestellt, in irgendeinem Bereich ein schwarzes Image zu tolerieren. Kannst du mir folgen? Alle Bestrebungen liefen immer schon darauf hinaus - selbst in der Zeit der Sklaverei, als sie entdeckten, daß die Sklaven Spaß an ihrem eigenen Gesang und ihrer eigenen Musik hatten - die Bestrebungen liefen immer schon darauf hinaus zu versuchen, die Schwarze Musik zu imitieren. Du kennst das ja, Jim Crow und all solche Sachen. Seit Generationen läuft es darauf hinaus, daß sie die Schwarze Musik imitieren, sie von ihren Wurzeln trennen und dadurch ihre Herkunft verdunkeln. Und das ist bei den Leuten hier zur Gewohnheit geworden. Sie tun es quasi automatisch. Genau jetzt in dieser Zeit tun sie es auch. Und sie merken nicht einmal, daß sie uns beleidigen. Sie merken es einfach nicht mehr, denn es ist ihnen zur Gewohnheit geworden. Es ist ihnen zur Gewohnheit geworden zu sagen: Wenn es in diesem Bereich ein paar erfolgreiche Leute gibt, dann sollten das doch Weiße sein. Nun ist es natürlich nicht so, daß es keine guten weißen Musiker gibt. Ein Musiker jeder Hautfarbe kann gut sein; das macht überhaupt keinen Unterschied. Aber er ist einfach nicht so gut, wenn er die Musik eines anderen spielt, als wenn er seine eigene Musik spielt...

Ich will damit nicht sagen, daß man eine fremde Musik nicht spielen kann. Die Musik ist für jeden da. Und wenn man sie einmal erklingen läßt, dann geht sie in den Besitz der Öffentlichkeit über. Man kann also nicht sagen: Der und der sollte die und die Musik nicht spielen. Darauf will ich nicht hinaus. Das wäre dumm und töricht. Wenn jemand eine Musik spielt und wenn er sich intensiv mit ihr auseinandergesetzt hat und gelernt hat, worum es geht, dann sollte er sie spielen. Er hat schließlich seine Zeit investiert und er hat Lehrgeld bezahlt, um sie spielen zu können. Er hat geübt und so weiter. - Aber dann ist da jener andere Typ: Der hat eine ganz andere Art von Lehrgeld bezahlt. Der produziert eine Musik, die aus seiner eigenen Situation geboren wurde, aus der Situation nämlich, über die wir die ganze Zeit gesprochen haben. Und wann immer in dieser Musik ein Schritt vorwärts gemacht

* Italienische Schallplattenfirma, die auf die Edition von Avantgardejazz spezialisiert ist.

wird, er wird ihn machen. Er ist derjenige, der ihn machen wird, und nicht die andere Person, die...

Ich will mit alledem nun nicht sagen, daß eine Kultur vielleicht besser sei als die andere. Auf keinen Fall! Wir befinden uns auf einer Art von Marktplatz. Das ganze Universum ist ein Marktplatz. Wir müssen miteinander handeln und wir müssen einander etwas ausleihen. Es gibt also eine Verschmelzung von unterschiedlichen Kulturen. Was aber nun hier passiert, ist folgendes: Bestimmte Kulturen dominieren in bestimmten Bereichen so sehr, daß sie dazu tendieren, die anderen Kulturen zu verdunkeln. Auf diese Weise hat die Schwarze Musik in der ganzen Welt die Szene im Bereich der sogenannten kreativen Musik dominiert. Und aufgrund dieser Situation haben einige Kulturen in der ganzen Welt die Schwarze Musik allzusehr umarmt. Kannst du mir folgen?"

„Nein."

„Gut. Wenn man sagt, daß ein europäischer Musiker die Schwarze Musik ebenso gut hervorbringen kann wie ein schwarzer Musiker, dann nenne ich das eine bestimme Sache 'allzusehr umarmen'. Denn dieser Musiker bringt eine Menge Zeit auf, um so etwas zu erreichen. Er bringt eine Menge Zeit auf, um zu versuchen, die 'Schwarze Erfahrung' zu reproduzieren.

Und jetzt spreche ich nicht mehr nur über das Musikmachen. Wenn wir darüber sprechen, befinden wir uns im Grunde genommen schon in einem anderen Bereich. Wenn wir nur übers Musikmachen sprechen und darüber, daß jemand einer Sache die Ehre erweist, weil er sie für gut hält, dann ist das eine Sache. Es gibt in der ganzen Welt sehr gute Musiker, die die Musik spielen, die aus den Vereinigten Staaten kommt. Sie spielen sie sehr gut. Ich habe sie alle gehört, in Europa, Japan, überall. Sie spielen sie sehr gut! Aber wenn wir über die Entwicklung der Musik sprechen und darüber, daß Schritte nach vorn unternommen werden, dann befinden wir uns in einem anderen Bereich. Verstehst du? Das nenne ich zu sehr umarmen.

Ich meine, wenn einer der Schöpfer von etwas sein will und im Grunde nicht mehr als ein durchaus legitimer Nachahmer ist... Und wenn ich sage, legitimer Nachahmer, dann meine ich: Wir alle sind Nachahmer. Wir ahmen das Universum nach. Wir ahmen die Natur nach. Nachahmung ist also nicht etwas, dessen man sich schämen muß. Denn das Universum sendet uns Dinge aus ganz unterschiedlichen Bereichen. Nachahmung ist also etwas Natürliches. Aber wenn wir vergessen, daß wir uns in einem Prozeß der Nachahmung befinden, dann tendieren wir dazu, etwas allzu sehr zu umarmen. Und wenn man etwas anderes allzu sehr umarmt, dann kann man sich unter Umständen selbst verlieren. Nun, man kann sich nicht wirklich selbst verlieren, aber man kann sich sozusagen vernachlässigen."

„Würdest du sagen, daß das den europäischen Musikern passieren könnte, wenn sie Jazz spielen?"

„Aber sicher. Wenn sie zu dem Punkt gelangen, daß sie der Meinung sind, daß sie es sind, die den nächsten Schritt nach vorne gemacht haben, dann ist das der Fall. Denn in Wirklichkeit machen sie nicht den nächsten neuen Schritt nach vorne. Was sie in Wirklichkeit getan haben ist letztlich, daß sie etwas von ihrer eigenen Kultur hineingemengt haben, so daß da eine andere Wendung entstanden ist. Und das sollen sie auch machen. Aber dabei handelt es sich nicht mehr um Schwarze Kreativität. Es ist ein Verschmelzungsprozeß."

„Aber die Wurzeln dieser Musik sind doch schwarz."

„Nein. Die haben doch diese Wurzeln gar nicht. Was sie machen, ist nichts als Mimikry*, verstehst du? Ein gutes Mimikry."

„Ich meine ja nicht, daß das ihre Wurzeln sind, sondern die Wurzeln dessen, was sie machen."

„Nein, ich glaube, was sie machen, ist ein Hybrid**. Und dieses Hybrid wird wieder zur Wurzel. Denn siehst du, schließlich und endlich ist ja all das, was wir Schwarze Musik nennen, auch so etwas wie ein Hybrid."

„Die afrikanische Musik ist aber kein Hybrid."

„Genau. Und darum geht es! Jetzt, kommen wir also darauf, worum es wirklich geht, darauf, was irf diesem Land aufgrund von verschiedenen Arten der Unterdrückung passierte, und darauf, wie die Schwarzen eine bestimmte Form der Kreativität entwickelten, die in ihren Wurzeln verankert war. Und daraus wurde schließlich dieses große Hybrid, das wir jetzt vor uns haben. Und heute ist dieses Hybrid zur Wurzel einer anderen Sache geworden. Und dieses Hybrid ist genau das, was ihr in Deutschland, die deutschen Musiker, vor euch habt. Ich bin ganz sicher, daß diese Musiker etwas entwickeln. Aber sie entwickeln es auf der Basis dessen, was sie selbst als Deutsche sind. Nun, wie erhalten die deutschen Musiker im allgemeinen ihre Ausbildung? Ich weiß, heute hören sie natürlich eine ganze Menge Schallplatten und lernen auf diese Weise. Aber insgesamt gesehen habt ihr da drüben eher Musiker, die klassisch ausgebildet sind. Und denkst du vielleicht, jemand kann diese Art von Ausbildung einfach verleugnen oder wegwerfen?"

„Aber ihre klassische Ausbildung bezieht sich doch vor allem auf das technische Handwerkszeug."

„Nun gut, Aber du weißt doch, daß es zwei grundlegende Typen von Technik in der Musik gibt: Die Technik der Straßenmusikanten und jene der Akademie. Was nun den sogenannten Jazz betrifft, da haben wir es mit einer Verschmelzung von beiden Techniken zu tun. Denn wenn du dir jemanden wie Eroll Garner nimmst, der kann keine Noten lesen und hat niemals etwas über Musik gelernt. Aber keiner kann so spielen, wie er spielt. Er spielt es einfach. Und wir haben hier drüben Millionen von Musikern dieser Art.

Und dann nehmen wir mal einen Musiker, der klassisch ausgebildet ist. Er kommt einfach nicht um die Tatsache herum, daß er diese Technik verwenden wird. Wenn er also auf irgend etwa stößt, was er mag, dann kann er es unmittelbar ausführen, weil er die Technik dazu hat. Aber in seinem Inneren weiß er, daß ihm irgend etwas fehlt. Er würde gerne seine ganze Technik aufgeben, nur um in der Lage zu sein, genau das hervorzubringen, was er mag, und es mit seiner eigenen Technik spielen ...

Ich glaube, wenn wir uns alle - abgesehen von Mimikry und Imitation - daran festhalten würden, was wir wirklich selbst sind, dann würde es rund um die Welt besser aussehen. Denn siehst du, das ist die eigentliche Stärke der Schwarzen Musik. Sie bleibt immer mit ihrer Basis verbunden. Wir machen nichts, worin nicht auch Afrika enthalten ist. Und ich bin sicher, du hast das speziell in der AACM-Musik bemerkt. Im allgemeinen machen wir nichts, worin nicht Afrika enthalten ist. Und das ist der wichtigste Grund dafür, daß die Schwarze Musik all die verschiedenen Kulturen in der ganzen Welt durchdrungen hat. Denn sie bleibt, was sie ist!

Und damit haben die meisten Leute ihre Probleme. Sie haben Probleme damit, daß das, was sie tun, nicht das ist, wofür sie es halten. Das ist ein Faktum! Und darin besteht die Wirkung der Schwarzen Musik, daß sie trotz der Verschmelzung mit so vielen anderen Dingen und Kulturen die gesamte Situation beherrscht. Und wenn jemand anderes Schwarze Musik spielt, seine Version von Schwarzer Musik spielt, dann bringt er es doch niemals fertig, daß darin Afrika dominiert. Die Sache ist einfach die: Die schwarzafrikanische Basis kann in der Musik nur von jenen verwirklicht werden, die selbst Afrikaner sind. Und die deutsche Basis wird von jenen in der Musik verwirklicht, die Deutsche sind. Sie kann nicht von Italienern verwirklicht werden oder von Afrikanern."

„Als ich in New York war, ist mir in Gesprächen mit einer ganzen Reihe von Musikern aufgefallen, daß es eine Art von Selbstverständlichkeit gibt: Wenn man Erfolg haben will, dann muß man in den Big Apple gehen. Was meinst du dazu?"

„Nun, das mag für manche Leute seine Richtigkeit haben. Aber in Wirklichkeit scheint mir das nicht so wichtig zu sein.

'Mimikry bezeichnet die farbliche Anpassung bestimmter Tierarten an ihre Umgebung zum Zweck des Schutzes.
"Resultat einer Vermischung

Wir gehen auch überall dorthin, wo die Big Apple-Musiker hingehen. Und wir treffen uns sehr oft auf der gleichen Bühne. Erfolg haben... Ich meine, sie begraben in New York eine Menge Musiker."

„Begraben?"

„Begraben! Du hörst von ihnen niemals wieder etwas. Und da gibt es noch etwas anderes mit New York... Das betrifft allerdings nicht die Leute, die du in den Lofts hörst; die haben ja auch nicht so viel Arbeit, vielleicht so viel wie wir hier...

Also eine andere Sache in New York ist die: Normalerweise, wenn du zu einem Job gehst, dann mußt du dich in ein bestimmtes Schema einpassen. Wenn du in irgendeiner anderen Gruppe spielst, dann mußt du dich in ihr Schema einpassen, und du mußt so spielen, wie sie es wollen. Andernfalls lassen sie sich mit dir nicht ein, verstehst du? So sieht es in New York aus. Es ist also nicht so großartig. Großartig ist es in dem Sinne, daß du immer unter hervorragenden Musikern bist. Das ist die Größe von New York, daß du permanent mit den besten Musikern zu tun hast, die du dir vorstellen kannst. Aber abgesehen davon passiert doch gar nicht so viel."

„Du hast niemals daran gedacht, von Chicago nach New York zu ziehen?"

„Das muß ich doch gar nicht. Ich habe permanent in New York zu tun. In New York kennt man mich wie einen lokalen Musiker. Man kennt mich in New York. Und wenn ich nach New York gehe, dann tauche ich voll in diese Atmosphäre ein, ebenso wie hier, und mache, was immer ich machen will, verstehst du? Ich habe immer und überall mit den besten Musikern zu tun. Es geht also nicht darum, wo ich bin. Ich meine, ich könnte auch nach New York ziehen, wenn es geschäftlich notwendig wäre. Nach New York zu ziehen ist nichts, gegen das ich etwas hätte. Ich bin nicht deshalb nicht in New York, weil ich nicht dort sein will. Mit so etwas hat das nichts zu tun. Ich könnte auch in New York leben."

„New York ist ja eigentlich ein ziemlich rauher Ort."

„Ja, und es kann einen zerbrechen. Es ist ein sehr wilder und wahnsinniger Ort. Und er ist nicht sehr förderlich für eine entspannte Kreativität."

„Man sagt, daß New York voller Energie ist."

„Nun ja, die Musiker, die von New York aus hierher kommen, sagen bisweilen, die Energie sei hier. Wir sprechen dann aber von einer wirklich entspannten Form der Energie und nicht von einer wilden Energie. Verstehst du, was ich damit sagen will? Natürlich gibt es in New York Energie. Es gibt in New York mehr musikalische Energie als an irgendeinem anderen Ort in der ganzen Welt! Aber diese Energie ist von einer Art, daß du dich nicht mehr ruhig hinsetzen und Gewinn daraus ziehen kannst. Siehst du, deshalb sind wir immer willkommen, wenn wir in New York spielen. Die Leute sagen: Warum bleibt ihr nicht hier? Weißt du, weil ihnen unsere Musik das Gefühl vermittelt, daß sie sich zwar sehr schnell bewegt und daß man sich trotzdem dabei entspannen und nachdenken kann. Denn es gibt ja Dinge, die sich in einer rasenden Geschwindigkeit bewegen und bei denen du dich nicht entspannen kannst und bei denen du nicht denken kannst. Denn wenn du dich entspannen würdest, dann könnte es sein, daß da ein Trick dahintersteckt, irgendeine Art von Täuschung. Und wenn die Bewegung nachlassen würde, dann würdest du diese Täuschung entdecken.

Das ist New York, verstehst du! In dem Sinne, daß du sagst: Oh, das ist wirklich schön. Und dann ganz plötzlich wird es ungeheuer häßlich, denn es hat sich um eine Täuschung gehandelt. Und wenn sie uns dann in New York hören oder wenn sie andere gute Musiker aus anderen Orten hören, zum Beispiel von der Westküste, dann empfinden sie das als wohltuend, weil sie das Gefühl haben, daß sich da keine Täuschung dahinter verbirgt.

In New York kann alles passieren. Verstehst du? Es kann alles passieren! New York ist so ein Ort. Manche Leute sagen, es sei unfreundlich. Es ist viel schlimmer als unfreundlich! Es ist gar nicht unfreundlich, es ist sogar sehr freundlich. Aber es ist gewissermaßen unmenschlich! Verstehst du, es ist unmenschlich! Ich meine, Halunken gibt es überall. Aber so etwas wie in New York gibt es hier doch nicht.

Stell dir einmal den folgenden Fall vor: Du verhandelst über einen Job, darüber, daß du an einem bestimmten Ort spielen sollst. Und du erzählst das irgendeinem Typen, irgendeinem, der dein Freund ist, ein sogenannter Freund von dir. Und es ist ohne weiteres möglich, daß der dann zu den Leuten geht und ihnen erzählt, du hättest Drogenabhängige in deiner Gruppe. Und wenn du dann hingehst, um den Vertrag abzuschließen, dann sagt dir der Clubmanager vielleicht: 'Nein, deine Gruppe möchte ich doch nicht engagieren.' Und du sagst: 'Mann, ich habe wirklich eine gute Gruppe zusammen.' Und du zeigst all deine Referenzen und deine Schallplatten und deine Diskographie und so weiter. Aber er sagt einfach: nein. Und eine Woche später findest du heraus, daß dieser Typ, mit dem du vorher über den Job gesprochen hast, dort mit seiner Gruppe spielt. Mann, ich sag' dir, so was passiert in New York am laufenden Band!"

(Aus Ekkehard Jost: Jazzmusiker. Materialien zur Soziologie der afroamerikanischen Musik. Ullstein Materialien 35129, Berlin 1982)

Er fand durch **Muhal Richard Abrams zu etwas Bedeutungsvollem, das zu tun für ihn einen** Sinn ergab: Joseph Jarman **Foto: K. H. Bechholz**

Gegenwartsbewältigend und zukunftsweisend

Don Moye Quartett

Zu einem für das neue Augsburger Jazzjahr vielversprechenden Auftakt nach Maß wurde für die kooperierenden Initiatoren des ,,Jazz-Club" und der bewährten lechstädtischen Konzertreihe „Sparkasse in concert" die erste gemeinsam organisierte Jazzveranstaltung, und das im doppelten Sinne. Einerseits stellte sich mit dem Don Moye Quartett (nach dem vielbeachteten Auftritt des Air-Trios im vergangenen Jahr) eine weitere avantgardistische Modem-Jazz-Formation aus dem Umkreis der hochkarätigen Chicagoer Musikerassoziation AACM vor. Auf der anderen Seite erlebte die neue Präsentationsform, die für die hiesige Jazzszene - dies läßt sich schon jetzt anhand des bereits vorliegenden Halbjahresprogramms abschätzen - eine wesentliche Bereicherung darstellt, eine außergewöhnliche Resonanz bei den Augsburger Freunden der zeitgenössischen Jazzmusik: Die „Kreßlesmühle" war bis auf den letzten Stehplatz gefüllt und zahlreiche Besucher standen vor verschlossenen Türen.

Angesichts dieser imponierenden Zuhörerkulisse waren die Musiker um den insbesondere durch seine Mitwirkung beim Art Ensemble of Chicago zu einem Begriff gewordenen, schwarzamerikanischen Schlagzeuger und Perkussionisten Famoudou Don Moye von Beginn an aufs Äußerste motiviert. Im Rahmen zweier ausgedehnter Sets veranhörlichte das Quartett seine Auffassung des komplexen Konzepts von Great Black Music, das sich, im intellektuellen und emotionalen Rückbezug auf afro-amerikanische Tradition, als „Ancient to the Future", als gegenwartsbewältigend und zukunftsweisend begreift. Don Moye, obgleich leider ohne „Sun Percussion" angereist, riß mit phänomenaler Schlagzeugtechnik und physischem Totaleinsatz den Saxophonisten, Flötisten und Pianisten Ari Brown, den Trompeter Billy Brimfield und den aus Los Angeles stammenden, in Amsterdam ansässigen jungen Bassisten Asiod Asiod zu beeindruckenden, mit viel Zwischenbeifall bedachten Kollektiv- und Einzelimprovisationen mit. Bewegung in allen denkbaren Ausdrucksformen, Appell an unverfälschte Gefühle, aktionsfreudige Spontaneität, Spirituelles:

Musik als Universalsprache praktizierten die vier schwarzen Musiker. Wenn auch - wie vom Art Ensemble einfallsreich bei seinen Auftritten praktiziert - die Mittel visueller Repräsentation von der Körpersprache über die Maskerade bis hin zur Pantomimik an diesem Abend nur eine untergeordnete Rolle spielten, so war in der animierten Atmosphäre der „Mühle" doch zu spüren, daß es nicht aus Überheblichkeit oder Fehleinschätzung resultiert, wenn Don Moye Teile seines musikalischen Selbstverständnisses wie folgt wiedergibt (vgl. das „Art Ensemble"-Interview von Peter Kemper im JP 8/80):

die Leute kommen zu unseren Konzerten, freuen sich, haben etwas zum Nachdenken, wippen mit ihren Füßen, summen etwas, ... vertraute Melodien ..., sind betroffen, sind bewegt, all die grundlegenden menschlichen Empfindungen: das Kommunikationsgefühl!"

Fazit dieses in vielen Abschnitten faszinierenden Jazzabends: Dem „Jazz-Club", der sich durch die Verpflichtung von AACM-Musikern zwischenzeitlich gute Verbindungen zur schwarzamerikanischen Jazzszene geschaffen hat, die es weiterzupflegen gilt, wünscht man (gerade auch in der Zusammenarbeit mit der Sparkasse) weiterhin eine so glückliche Hand bei seiner Programmgestaltung, wie er sie mit dem Don Moye Quartett zum 1982er-Auftakt bewiesen hat.

Roman Kern

Appell an unverfälschte Gefühle: Don Moye **Foto: Norbert Gerdes**

Dynamik und Vehemenz

Christoph Spendel Trio

Der Mann, der aus dem Nebel kam (ein Neun-Stunden-Marathon auf der Autobahn Trier-Nürnberg), er brachte Glanz in die alten Steingewölbe am Paniersplatz. So gut, so temperamentvoll, so mitreißend hatte man ihn hier noch nicht erlebt: Christoph Spendel, er ist gewachsen, über sich hinaus. Wenn der Schnee langsam lästig wird und unter der Hirnschale schon die ersten grünen Phantasieblumen knospen, immer dann stattet Christoph Spendel dem Nürnberger Jazzstudio seinen allseits geschätzten Freundschaftsbesuch ab. Frühlingshafte Töne und Farben waren es dann auch, die er schon mit den ersten Takten dem Klavier entlockte. Sehr schön gleich der Eröffnungstitel „Raspail Hotel" (nach der gleichnamigen LP bei Trion 3104 im Bellaphon-Vertrieb). Der Mann mit der kleinen, runden Goldrandbrille ist Spezialist für schnelle, rasante Läufe, für impressionistische Couleurs, für kraftvolle, spitze Akkorde. Bei solch virtuoser Technik und Präzision, noch dazu äußerst locker ins Spiel gebracht, da kann der Zuhörer nur noch die Luft anhalten.

Das hat Dynamik und Vehemenz. Und Spendeis Körpersprache - vergleichbar mit der eines besessenen Aktionskünstlers - steht seiner Tastenemphase nicht nach. Selbst Balladen geraten unter seinen Händen noch hurtig. Er kann sich nicht bremsen, der Mann hat Feuer im Herzen. Gebrochene lyrische Stimmungen, etwa bei ausgedehnten Soloeintagen, geraten zu Traumspielen auf dem Hochseil. Christoph Spende! ist seinen Weg gegangen, und das nicht ohne Konsequenz.

Die Kompagnons im Trio überzeugen insbesondere durch ihre rhythmische Dichte, der junge Thomas Giesler am singenden E-Baß und der Drummer Kurt Bilker an der quirligen Rockmaschine. Federnd, flexibel, fiebrig - die drei „f" des Jazz-Rock-Drummers. Das alles hat Fasson und steigert sich von Nummer zu Nummer. Ein dreifach geschnürtes Energiepaket von nicht nachlassender Intensität, die Klimax immer noch vor sich herschiebend. Das war gekonnt.

Bernd Ogan

Jazz aktuell

Konzerte und Konzepte

Theo Jörgensmann

Die Stadt Aachen, die 1980 dem Bottroper Theo Jörgensmann und seinem Quartett ihren Kulturförderpreis verlieh, brachte verdienstvollerweise im Januar 82 diese Auszeichnung konkret wieder in Erinnerung und Jörgensmanns Musik offiziell und vor einem großen Publikum zu Gehör. Daß dies im Rahmen eines städtischen Jugendkonzerts bei etwa 1500 Zuhörern im Eurogress geschah, erwies sich als eine gute Idee, gemessen am starken Beifall der nicht gerade einer anspruchslosen Musik lauschenden Jugend. Eine Veranstaltung aber auch mit symptomatischer Jazz-Problematik: Alibi-artig war dem offiziellen Charakter des Konzerts der Titel, die Form einer „Einführung in den Jazz" gegeben worden. Wer würde dem Vorstellungs-Konzert eines zeitgenössischen E-Musik-Preisträgers heute die Belastung einer Pars-pro-Toto-Erläuterung wie „Einführung in die moderne Musik" zumuten? So ignorierte Jörgensmann auch einfach den allzu umfassenden Anspruch dieser „Überschrift" und beschränkte sich auf kurze Erläuterungen zu Charakter und Herkunft der Stücke, stellte die Reihenfolge von Thema, Kollektivimprovisation, Instrumentalsoli, Themarückkehr vor und überließ im übrigen der Musik das Wort.

Mit seinem schon seit der vorjährigen, sechsten LP „Next Adventure" neu formierten Quartett in der Besetzung Klarinetten, Piano, Kontrabaß und Schlagzeug hat Jörgensmann ein Ensemble, das gute Eigenschaften mitbringt für zwei wichtige Dinge: Einmal für die Realisation seiner musikalischen Vorstellungen „der Stunde". Zum Zweiten für den Beitrag jedes Einzelnen von individuellen Farben und Charakteristika, sowohl im Instrumentalen als auch im Kompositorischen. Georg Gräwe ist ein eigensprachlich-hintergründiger Pianist mit allerhand Praxis und Erfahrung in Free Jazz und FMP-Szenerie im seit Jahren bestehenden Gräwe-Quintett, dem auch Schlagzeuger Achim Krämer angehörte. Er bringt im Verhältnis zu Jörgensmanns Klarinette komplementärfarbene Eigenschaften ein. Kai Kanthak hat als emotionaler, immer abrundender, in phantansievollen Entsprechungen auf Jörgensmann und Gräwe reagierender Bassist auch gute Kompositionen beizusteuern, wie „The Hawk" und „Ackermanns Reggae", Krämer läßt das musikalische Geschehen mit einer Mischung von bissigem Drive und Fingerspitzengefühl für rhythmische Klimatisierung durch seinen Schlagzeug-Klangkörper laufen.

Ich schrieb zuvor: Jörgensmanns Vorstellung „zur Stunde". Das will heißen, daß Entwicklungsfreude und Entwicklungsfähigkeit typisch sind für diesen Musiker, bei dem seit Jahren so viel von seiner allerdings Aufsehen erregenden „Erneuerung der Klarinette im Jazz" die Rede ist, und so wenig von ihm selbst, der auf die Zeichen der Zeit originär und konsequent reagiert, ohne sie nur zu reflektieren. In einer Mitte angesiedelt zwischen einem gewissen westfälischen Eigensinn, zwischen Bodenständigkeit, die sich sowohl auf Jazztradition als auch auf die eigenen Wurzeln des deutschen Jazzmusikers bezieht, und in einer bemerkenswert unbeirrbaren liberalen Gedanklichkeit ist Jörgensmann immer frei für Veränderung, für das Ausprobieren von etwas Neuem, ohne den Druck inneren Erfolgszwanges.

Hier im Eurogress ist die LP „Next Adventure", mit der Jörgensmann das luftige Woodwind-Formen= und Farbenspektrum der vorangegangenen LP „BoWaGe" (mit Uli P. Lask und Dianys Kube) gegen das polyphone, strukturell massiver grundierende Piano vertauscht, auch teilweise Grundlage des Konzerts: Auf Melodik und Kantilene der aller erdenklichen Artikulationsmodi mächtigen Klarinette gebaute Stücke mit viel Raum auch für ausholende musikalische Hintergrundbreite der Pianoimprovisation, mit traumhafter, aber in Spiel-Extroversion gerücktem Groove am Baß und einem rhythmische Präsenz atmenden Schlagzeug. Die Titel „Bambule", mit Altklarinette, „Basta", „Pianola" sind - entsprechend dem Vokalreichtum der Namen ohne direkte italo-folkloristische Motive - in sich Gestus- und Genre-Ausdrücke von Farbe und Wärme. In „Neon Giants" wird auf New Wave-Essentielles angespielt, in nicht nur kolportierender, sondern auch reizvoll auf akkustisches Instrumentarium übertragener Weise. „Manege" ist ein Walzer voll Zirkuswelt-lyrischer Details, sowohl im sacht ironisch sentimentalen Klarinettendreiviertel als auch beim impressionistisch verspielt seiltanzenden Piano Gräwes. „Spielplatz", eine Komposition von Gunter Hampel, hat flirrendes, freches Kinderspielplatz-Flair und ist gleichzeitig aufmüpfiger Tummelplatz von Spieltechniken.

Der eigentlich unfreiwillig so starke Testcharakter dieses Konzerts vor teils sehr jungem, teils auch Elternpublikum zeigte in seinem Erfolg eine ganz bestimmte Eigenschaft eines im universelleren Sinne modernen Jazzmusikers, der sich nicht in der nuancierten Sprachlichkeit seiner Klarinette (siehe „Jazz Podium 2/82, S. 24, Jürgen Engelhardt über Theo Jörgensmann) erschöpft.

Der Begriff des „kommunikativen Denkens", die Gabe zu Vermittlungsfähigkeit, der Wille zu musikalisch anschaulichen Interpretationen, das Bedürfnis, auch in der Musik Kompliziertes möglichst einfach zu sagen, spielen bei Jörgensmann eine große Rolle. Der offenbar „direkte Draht" zu großen- Teilen eines Publikums wie dem Aachener Jugendauditorium, der doch heute so vielen Musikern der gesamten zeitgenössischen Szene so schwer fällt, erscheint hier beinahe als Gegensatz zum fast zurückgezogenen Habitus Jörgensmanns.

In der nordrhein-westfälischen Jazzszenerie, die allgemein viel weniger im Ge-

V. l. n. r.: Kai Kanthak, Achim Krämer, Theo Jörgensmann, Georg Gräwe
Foto: Thomas Rüsenberg

sprach ist als vergleichsweise Stuttgarter, Frankfurter, Münchener Aktivitäten, ist Jörgensmann nicht nur mit Quartett, sondern auch bei anderen Unternehmungen interessiert und engagiert eingeschaltet. Ob das die sich aus einer Art „Ruhrpott-Roots" herausentwickelnde Form von kulturellem Selbstverständnis ist wie sie sich zum Beispiel in einer großbesetzten Formation Georg Gräwes zeigt, mit witzig-sinnreicher Verwendung von alten Knappenmärschen oder Bergmannsliedern. Oder wie es in Jörgensmanns letzten Kompositionen zu hören ist von seiner im März erscheinenden Klarinetten-Solo-LP „Laterna Magica". Bei der sich deutlich, wie schon der Titel verspricht, eine eigene und farbschillernde musikalische „Sicht" in Form von instrumental brillanten „Bildausschnitten" in formaler und rhythmischer Dichte herauskristallisiert. Wieder eine andere Interessenpalette ist das Mitspiel Jörgensmann mit „elektronischer Klarinette" beim progressiven Uli P. Lask-Ensemble für eine WDR-Produktion mit Ernst Ludwig Petrowsky, Maggie Nichols, Heinz Becker, Paul Lytton. Oder seine Duo-Auftritte mit dem New York-Loftszene-Pianisten John Fisher.

Es wird zur Zeit nicht viel Aufhebens gemacht in der weiteren deutschen Jazzszenerie von diesem Musiker, der, nach dem englischen Kritiker Roger Kotterell, „eine Konzeption gefunden hat, die Struktur und Freiheit nach einer bemerkenswerten und befriedigenden Weise miteinander verbindet", über den Werner Panke schreibt (Jazztage Berlin 79): „Für viele war er die Entdeckung der Berliner Jazztage ... wurde sensationell aufgenommen" („down beat" 8032), Joachim Ernst Berendt: ,,. .. entwickelt sich Jörgensmann zu einem der besten Jazzklarinettisten" und der polnische Kritiker P. Brodowski: „Der Klarinettist Jörgensmann ... hat wohl kaum Gleichrangige in Europa".

Das mag am schon erwähnten Habitus Jörgensmanns liegen, sowohl am leichten - ebenfalls westfälischen - Phlegma in der Imagepflege, als auch an der Eigenart des Engagements, das von vielleicht etwas allzu kritischer Zurückhaltung geprägt ist. Auch hier beim Aachen-Konzert erlebt man einen selbstbewußten Mann mit Klarinette auf der Bühne, der, fast wortkarg, mit tiefer Hingabe spielt und fast ärgerlich wenig Gebrauch macht von den anstehenden Gelegenheiten der Selbstdarstellung, einer musikalischen „Jörgensmann-Performance".

Es erscheint einem allerdings unverständlich - und dies soll hier mit Nachdruck erwähnt werden - warum verantwortliche Stellen des Deutschen Goethe-Instituts zwei Briefe Jörgensmanns mit Anfragen nach Möglichkeiten ansonsten freizügig organisierter Auslands-Auftritte nicht einmal beantwortet haben, was dem „Frust" noch einen seltsamen Mangel an einfachstem höflichem Respekt hinzufügt. Hier bleibt einem nur übrig, auf J. E. Berendts ernergische Kritik an manchen Auswahl- und Verfahrenskriterien der Goethe-Institutsleitung im letzten Jahr hinzuweisen. („Jazz Podium" 1/81, „Neue Zeitschrift für Musik" 3/81). Wer sich da so „exklusiv" im Sinne des Worts kompetent für musikalische Kompetenz fühlt, mag der Himmel wissen. Daß Theo Jörgensmann kompetent ist, seine Musik im Ausland als ein gutes neues Stückchen deutscher Kultur zu zeigen, wird jedem klar, der hier das Jörgensmann Quartett und sein Echo in einem solchen deutschen Jugendkonzert wie Aachen erlebt hat.

Dita von Szadkowski

Den Hörer fordernde Musik: Alex Schlippenbach **Foto: Manfred Rinderspacher**

Mut auch zur Avantgarde

8. Hofheimer Jazzfest

Vom 15.-17.1.82 fand bereits zum 8. Male in Hofheim/Ts., das Jazzfest statt - eine gute Mischung aus Bewährtem und Modernem, Europäischem und Amerikanischem, Experimentellem und Modischem, mit Mut auch zur Avantgarde. Mit der Beschränkung auf 2 - 3 Gruppen pro Abend hatten die Veranstalter eine Überforderung der Zuhörer vermieden.

Vor fast leerem Saal begann die Gruppe Sping aus dem Raum Frankfurt mit Mattias Wittekind, Saxophon, Klarinette, Katarina Merkel, Gesang, Reinhard Grundmann, Gitarre, Ron Lochmann, Bass, und Detlef Biedermann, Schlagzeug. Ihre Musik brachte Improvisationen über eigene Themen, wobei der Gitarrist durch gut strukturierte Soli auffiel. Doch hatte sich die Gruppe eine etwas zu lange Spielzeit zugemutet. Eine anspruchsvolle moderne Musik bis in freie Bereiche hinein boten Ernst-Ludwig Petrowsky, Altsaxophon, Gerd Dudek, Tenorsaxophon, Flöte, Buschi Niebergall, Baß, und Peter Giger, Schlagzeug. Die durchsichtige, sparsame Rhythmik von Giger, das dynamische, perkussive Baßspiel von Niebergall und die kontrastierenden Spietweisen der beiden Bläser - Dudek in der Nachfolge Coltranes mit langen Improvisationslinien, Petrowsky sehr technisch, aggressiv und doch witzig, Brüche nicht scheuend - schufen eine spannendes Hörerlebnis, welches Mitarbeit beim Hören abverlangte und erstaunlichen Erfolg beim meist jugendlichen Publikum hatte.

Den Abschluß des Abends bildete die französische Gruppe Etron Fou (Herve Richard, Bass, Gesang, Guy Chevenier, Schlagzeug, Tenorsaxophon, Gesang, Bruno Meillier, Alt- und Tenorsaxophon,

Orchestern, Sängern, Tänzerinnen und Clowns zu amüsieren. So auch das vornehme Pärchen aus Downtown Manhattan, der trottelige Charly Pendelton (großartig: Steven Nash) und seine Begleiterin Judy Cantrell (Stephanie Madden), die ein paar Schwarze bitten, sie auf einen Trip durch das Nachtleben in Uptown Harlem zu führen. Damit wäre die Rahmenhandlung auch schon erzählt, es folgen Sketche und fast akrobatische Tänze, Bluesgesang und swingende Jazznummern, einfach ein Non-Stop-Programm an schwarzer Unterhaltungskunst.

Farbenprächtig die Szene im Savoy Ballroom, als das ganze Ensemble (16 Darsteller) Jitterbug und Lindy Hop tanzt. Bei anderen Gelegenheiten tritt Alton Lathrop als Bill Robinson in den Vordergrund oder führt den Stroll vor. Sharon Brooks karikiert den Kinderstar Shirley Temple. Von den großen Komikern werden hier Rusky & Dusty zitiert mit einigen handfesten Witzen. Hervorragend beide Schauspieler, Jay Flash Riley (der damals schon dabei war!) und Lon Satton.

Besonders bestechend aber sind die vielen Gesangstitel. Der Straßensänger Jim (Keith Davis) klagt: „I'm gonna tell God all my troubles", später singt seine Freundin Ella (Sharon Brooks) bei einer House-Rent-Party ein herzzerreißendes „I got it bad and that ain't good". Jay Flash schlüpfte in seine zweite Rolle als Chekker und erhält für „Way down yonder in New Orleans" viel Beifall. Und dann noch die drei Stars; Lon Satton mit dem Stimmvolumen eines Opernsängers verdiente für „Nobody", „Ain't misbehavin" und „Flat foot Boogie" zu Recht den Sonderapplaus. Auf eine lange Karriere mit einigen Schallplatten (sie arbeitete zusammen mit Phil Spector, Ramsey Lewis, Oliver Nelson, Milt Hinton, Kenny Burrell, Thad Jones, Clark Terry, Phil Woods und Jimmy Cleveland) blickt Jean DuShon zurück. Hier setzte sie bei „Swing low Sweet chariot", „Stormy Monday" (das ja erst 1947 erstmals auf Platte erschien!), „Honeysuckle rose" (fantastisch!) und „There'll be some changes made" ihre ausdrucksstarke Stimme ein. Umjubelter Star und Publikumsliebling war die 26jährige Marjorie Barnes (diesen Namen sollte man sich vormerken!), ob der Beifall allerdings ihrem „Sweet Georgia Brown" oder dem aufreizenden Kleid galt, war nicht auszumachen. Sie verkörperte mit „J'ai deux amours" überzeugend die Josephine Baker und sang sich mit „God bless the child" ein Gebet vom Herzen, das ihr noch dieses Jahr eine eigene Fernsehsendung einbringen sollte! (Die ganze Show - im guten Sinne des Wortes! - wurde vom SFB aufgezeichnet.) Aus Gründen der Fairneß müssen auch die anderen Tänzer und Schauspieler aufgefijhrt werden: Phillip Gilmore, Clinton King und Raif Garrison traten als feine Gentleman, Kellner und Gesangstrio in Erscheinung. Von den Damen Jalia Alex, Dawn Ashby, Mona Wyatt und Beverly Parsons wurden fast olympische Leistungen abverlangt.

Das ganze Spektakel läuft über einem Treppenbogen ab, der abwechselnd als Bühne, Theatereingang, U-Bahn-Station oder Sitzgelegenheit dient. Alle paar Minuten wechselt das Szenarium von einem Ballroom zum nächsten Tanzsaal, vom Cotton Club zu Small's Paradise. Die vielen Kulissen sind Vorwand genug, daß alle Darsteller ständig in anderen stilechten Kleidern und Anzügen wieder ins Rampenlicht treten - eine Modenschau gratis. Statist ist in dieser Gruppe keiner, alle müssen alles beherrschen, im Krankheitsfalle auch einmal den Part eines anderen übernehmen. Hier arbeiten echte Profis der alten Klasse ohne Netz und doppelten Boden, die sich erstklassig zu präsentieren wissen und mit der Klischeevorstellung aufräumen, daß Bluessänger alt, zahnlos, arm und schlampig sein müssen - schlimm genug, daß es in Amerika solche Leute gibt! Die alten Standards wie „Take the A-train", „Stomping at the Savoy" und „It don't mean a thing if it ain't got that swing" spielt ein zwölfköpfiges Orchester unter Leitung von Frank Anderson. Die paar Solisten, die hervortreten dürfen, wirken allerdings recht dürftig. Aha-Erlebnis bei „When the saints", das kennt das Publikum, hier wird eifrig mitgeklatscht - aber wie!

Überhaupt war das Gros des Publikums (sämtliche 14 Auftritte im Januar waren ausverkauft - Kapazität: 1500 Plätze - trotz der Eintrittspreise bis zu 55 Mark) genauso borniert wie von Steven Nash dargestellt - spielte er etwa seine Rolle stellvertretend für die Berliner, als er sich in das Nachtleben Harlems einführen ließ? Ich erinnere mich an eine Rezension von Berendt über ein Blueskonzert bei den Berliner Jazztagen: „Das Publikum wirkte ein wenig wie der sonntäglich gekleidete Bürger im Zoologischen Garten, aus gebührender Sicherheit wilde Tiere beobachtend." Ganz so abwegig ist mein Vergleich nicht, wenn ich aus der Rezension in Springers Massenblatt BZ zitiere: „Raubtiergebisse lachen fröhlich ins Parkett. (…) Pralle, braune Schenkel schleudern ganze Dynamitladungen an Sex über den Orchestergraben. (.. .) Ist das nicht Wüstenschrei und wildes, schwarzes Ritual, Glut und Brunst, glühender Sand, Dschungel und Vulkan, Afrika, Dritte Welt, Ausbruch eines ganzen Kontinents? (…) Aber nicht nur urwäldliche Tanzwut tobt sich aus. Diese Männer und Mädchen sind auch liebenswerte, große Kinder. Sie haben ihren naiven Spaß an Grimasse und Groteske." Ich wette, daß kaum einer aus dem Publikum, das da so begeistert mitklatschte, ein Zimmer an einen Schwarzen untervermieten würde. Nur ein paar hundert Meter weit weg vom Theater des Westens spielt sich die Berliner Realität ab: Die schwarzen Künstler von Bubbling Brown Sugar wurden bei ihren Stadtrundgängen von den bekannten „Kindern vom Bahnhof Zoo" wiederholt angepöbelt. Und noch ein paar Meter weiter lief zu der Zeit gerade Lothar Lambrechts Film „1 Berlin Hartem". Bubbling Brown Sugar war eine angenehme Erholung von diesem Berliner Alltag.

Bubbling Brown Sugar im Theater des Westens in Berlin **Foto:** Norbert Hess

Norbert Hess

Jazz aktuell

Con Moto

Günter Christmann Andy Beer

Gegenseitiges Lenken und Beleben auf der Ebene elementarer Energien und Ausdrucksmittel: Andy Geer (links) und Günter Christmann **Foto: Bernhard Lehmann**

Intermedialer Auseinandersetzung von Musik, Tanz, Schauspiel etc... ist als Arbeitsansatz im Bereich Jazz und frei improvisierter Musik zunehmend zu begegnen und findet großes Interesse beim Publikum. Nicht selten sind diese musiktheatralischen Versuche geprägt von einer Collagetechnik, bei der die verschiedenen Ausdrucksformen recht unvermittelt agieren. Zusammenhänge ergeben sich eher konventionell als assoziative und illustrierende Ergänzung oder über die Reihung von V-Effekten. Dabei erstarrt die Musik oft in häufigen Zitaten und klamaukartig Liedhaftem.

Der Musiker Günter Christmann und der Pantomime Andy Geer machten in dem bislang halben Dutzend gemeinsamer Auftritte im Spiel auf der Bühne selbst durchsichtig, wie sie an diesen Gefahren arbeiten. Beide sind vielseitig und offen, tendieren von jeher zu unterschiedlichem Einsatz ihrer Ausdrucksmittel und zur Begegnung mit anderen Darstellungsformen. Der Pantomime Geer ist auch geschult in Tanz, Sport, im Jonglieren, Schauspiel, Zeichensprache und Zaubertricks, arbeitet häufig zusammen mit Musikern, in letzter Zeit zunehmend improvisierend. Die Musik Günter Christmanns ist allein schon in ihrer Dynamik, ihrem Material und in der Dramaturgie des musikalischen Ablaufs auf eine gestisch-szenische Sprengung des musikalischen Ausdrucks angelegt. Seine improvisatorische Auseinandersetzung mit Bewegung fand über Jahre mit den Tänzerinnen Pina Bausch bzw. Elisabeth Clarke statt. In seinen Solo-Programmen und bei der Arbeit in seinen Vario-Formationen erhält Musikalisch-Szenisches zunehmend größere Bedeutung. Freie Improvisation ist denn auch die Arbeitsweise der beiden.

Die Bildhaftigkeit von Bewegung läßt ein eingängiges Zusammenwirken von Musik mit Tanz oder Pantomime sehr leicht gestalten. Um so beachtlicher ist, wenn - wie hier - gerade das zum Problem gemacht wird. Bewegung sollte hier nicht Verständnis heischen von einer Illusion her, einem Tun-als-ob, sondern Raum und Förderung erhalten zu ihrer eigenen Ausdrucksstärke. Entsprechend sollte Musikalisch-Szenisches nicht als Versatzstück oder humoriger Effekt eingebracht werden, sondern organisch aus den Spannungen der Musik, des eigenen und gemeinsamen Spiels erwachsen.

Christmann und Geer gelingt eine solche Korrespondenz, solch ein gegenseitiges Lenken und Beleben auf der Ebene elementarer Energien und Ausdrucksmittel. Auf der Bühne entsteht ein völlig autonomes Geschehen, fern assoziativer und handlungsmäßiger Bindungen. Überwiegend verbleibt es im Phantastischen, Imaginären. Dynamik und Vitalität der Bewegungen und Töne selbst sind Anstoß und Motor dieser Vorgänge, werden zu ihrer eigenen inneren Konsequenz verwirklicht und so zu neuen Klängen, Bildern und Zusammenhängen geführt. Musik kommt hier in ihrer eigenen und mittelbaren dramatischen Wirkung über die Rampe.

Musikalisch-Szenisches, das Christmann vor allem mit gestisch betontem Cellospiel, aber auch mit verfremdeter Posaune, mit Radios, Tonband, Metronomen etc... erzeugt, wird dosiert als dramaturgische Schaltstelle gesetzt oder musikalisch eingebunden. Geers Aktionen verlassen häufig eine eindeutige Zuordnung zur Musik, verselbständigen die Musikalität der Bewegungen, die sich über alle Bereiche körperlichen Ausdrucks hin entfalten: Tanz, Akrobatik, Mimik, Schauspiel ...

Der Bühnenraum wird mit einbezogen: am Boden kriechend oder an Wände gedrückt; der Vorhang wird zum Kostüm; Rampe, Treppenstufen, Lichtflecke werden als Spielorte entdeckt. Szenen mit Handlungscharakter fungieren als absurde Einschübe: etwa wenn Christmann beim intensiven Cellospiel hinterrücks aufgezogen wird wie eine Puppe mit Uhrwerk, oder wenn Geer von unten gegen den Stuhl pochend der Musik Einhalt gebietet. Dinge, wie das Strickzeug und der Mantel aus dem Publikum oder ein Bogen Cellophanpapier nehmen vielfältige Gestalt an, erwecken im Geflecht mit Musik und imaginären Sprachen den Eindruck einer überfüllten Bühne. Aber auch statische Momente werden ausgetragen, das Verharren in Mienen, Posen, Tönen.

Die Spannung dessen, was da auf der Bühne geschieht, wächst aus diesen Brechungen: Strenge gegen Humorvolles, Beharrliches gegen Hektik, Stille gegen Bewegtes. Und es lebt vor allem aus der Brechung aneinander und gegeneinander. Hier wird nicht eingleisig an gegenseitiger Entsprechung gearbeitet. Jeder kann am Tun des anderen völlig andere Dimensionen entdecken und forttreiben oder sich auch einem eigenständigen Vorgang widmen. So entsteht ein lebendiges, mehrdimensionales Geschehen, das in der Balance zwischen Reflexion und Sensibilität gehalten wird, zwischen der Hingabe an das Spiel und ihrer Kontrolle. Freie Improvisation, in ihrer Authentizität von Wahrnehmung und Gestaltung, erweist sich hier als die wohl fruchtbarste Arbeitsweise zu einem solch grenzüberschreitenden Unternehmen. Mit ihrer Forderung nach höchster Konzentration und Einsatz der ganzen Person bei gleichzeitig größter Freiheit der Ausdrucksentwicklung ist sie offen für Expressivität wie Intensität, Analoges wie Vielgestaltiges und für die Entwicklung von Neuem.

Insgesamt eine auffallend erfindungsreiche und lebendige Variante von Musiktheater.

W. A. Allenstein

Weihnachten und Neujahr in Australien

Hot-Jazz wie einst

Jazz in Australien - wem fällt da nicht Graeme Bell ein? Dieser Pionier des Jazz im fünften Kontinent, der schon Ende der vierziger Jahre auf Europa-Tournee kam und im Sog des Revival-Jazz zwischen Muggsy Spanier und Lu Watters musizierte, ist dann aber fast auch der einzigste Name geblieben, mit dem sich europäische Vorstellungen über den australischen Jazz verbinden. Daß die Aktivität des Jazzlebens in Australien zeitlich ähnlich verlief wie in Deutschland, also hauptsächlich erst nach dem Zweiten Weltkrieg begann, war allerdings keine Folge eines vorherigen Verbots, sondern ging auf die linientreue Verbundenheit mit dem englischen Königshaus zurück: Amerika, das war weit und neureich, laut und derb. Und Jazz war in Australien deshalb zuerst einmal vulgär und amerikanisch!

Graeme Bell spielt zwar heute noch, aber natürlich ist auch in Australien die Szene gewachsen, breiter geworden, und hat eine Fülle anderer Musiker und Bands geboren. Der Pianist Dick Hughes stellt in „Jazz", einer in Sydney erscheinenden Fachzeitschrift die Frage: „Ist Bob Barnard der größte australische Jazzmusiker?" Und er untermauert seine Fragestellung mit der Tatsache, daß sich die beiden amerikanischen Trompeter Bobby Hackett und Wild Bill Davison bei früheren Gastspielen in Australien fragten, warum man sie denn überhaupt hole, wo es hier doch Bob Barnard gebe. Auch Bud Freeman zählt Barnard zu den zehn besten Trompetern aus amerikanischer Sicht. Dies alles muß freilich aus dem Fenster der Tradition gesehen werden, aber wer ein paar Wochen Urlaub in Australien verbringt, kann sich des Eindrucks nicht erwehren, daß hier nach wie vor der Hot-Jazz dominiert. Ein Cocktail aus New Orleans, Chicago, Dixieland und Revival, allerdings noch mit einem bemerkenswerten Enthusiasmus und Herzhaftigkeit interpretiert, die keinen Schein des Abgestandenen aufkommen lassen.

Wie immer galt mein Urlaub nicht dem Jazz, aber ich habe ihn dort erlebt und mitgenommen, wo ich ihm mehr oder weniger zufällig über den Weg kam. Meine Eindrücke sind deshalb von vorherein unvollständig was die gesamte Szene anbelangt, aber wer weiß hierzulande überhaupt etwas vom Jazz in Australien? Bob Barnard war mein erster Eindruck, und die Zufälligkeit ist einfach zu erklären. Ich residiere in Sydney im Hilton-Hotel, und eben dieses Haus hat im Untergeschoß die „Marble Bar". Das ist eine Art Stuttgarter Dixieland-Hall, jedoch nicht im Ketterer-Brauerei-Look, sondern im noblen, echt nachempfundenen Viktorianischen Stil mit Marmorgewölbe, Spiegeln, vornehmen altmodischen Bartheken und authentischen Gemälden an den Wänden, von denen zwei gerade zu einer Kunstausstellung ausgeliehen sind. Bequemer also kann ich es nicht haben. Schweppes und Phillips Oysters verstecken sich als Sponsoren im Hintergrund, weshalb keinerlei Eintrittsgeld erhoben wird. Bob Barnard ist mir noch kein Begriff, aber ich registriere schnell, daß er hier in Sydney, in der Marble Bar, eine Institution verkörpert. Barnard, der immerhin auch schon drei Jahrzehnte auf der Bühne steht und aus einer musikalischen Familie hervorgegangen ist, symbolisiert wohl mehr als irgend ein anderer in Australien die „Armstrong-Trompete", glanzvoll und perfekt, voller Ausstrahlung und Wärme, mitreißend in schnellen und gefühlvoll in langsamen Stücken. Die Themenauswahl, der Vortragsstil erinnern an die Armstrong-All-Stars der vierziger und fünfziger Jahre. Und der Vergleich ist keineswegs negativ, klischeehaft zu werten. Australien hat so gut wie keine Folklore, Australien ist zuerst einmal britisch. Also gibt es auch nichts, was hätte aus eigener Tasche dem Jazz zufließen können, und die Vorbilder sind und bleiben darum die großen amerikanischen Musiker.

Barnard ist nicht festgefahren, es gibt Beiderbecke-Erinnerungen, dann wieder die gleichzeitig vehemente wie auch flüssig-elegante Spielmanier eines Henry Red Allen. Umgeben von Posaune, Klarinette, Klavier, Baß und Schlagzeug, überstrahlt Barnard das Geschehen einfach durch seinen markanten, nachdrücklich ausdrucksreichen Trompetenton, der trotzdem in der Band integriert bleibt.

Das Publikum in der Marble Bar ist vielschichtig. Es kommt keineswegs nur aus dem Hotel, sondern auch von der Straße, und es gibt Stammgäste. Versunken lehnt einer an der vordersten Säule, auf daß ihm auch kein einziger Ton entgeht. Andere sind mehr der Unterhaltung wegen hier, das Bier fließt. Und während wieder andere in den Pausen das Gespräch mit den Musikern suchen, finden weitere Gäste in schnellen Titeln zur Ausgelassenheit als Einzeltänzer, insbesondere am vorangeschrittenen Abend. Das ist nicht jedermanns Sache, auch wenn sich niemand lauthals mokiert. Auch die Musiker sind unterschiedlicher Auffassung.

Geoff Bull, dem wir am nächsten Abend zuhören, meint grundsätzlich, daß immer noch zu viele in gestreiften Hemden und weißen Hosen, mit Strohhut gekrönt, den Jazz vertreten. Bull, ebenfalls Trompeter, ist mit seiner Olympia-Jazzband mehr dem archaischen, schwarzen New Orleans-Stil zugewandt, und seine wiederholten Besuche in der Geburtsstadt des Jazz galten mehr dem Kennenlernen alter Musiker, die dort noch immer anzutreffen sind, als dem Touristen-Jazz, mit dem New Orleans seinen Jazzvätern heute wenigstens den Broterwerb sichert. Bull spielte mit Louis Nelson und Raymond Burke und bemängelt denn auch, daß es schwer sei, in Australien Gleichgesinnte zu finden, die den Negerkünstlern nacheiferten. Anstelle des Klaviers hat er seine Band mit einem Banjo besetzt, und der Trend zu den alten Veteranen des Jazz ist unüberhörbar. Auch die ausgewählten Themen stammen vorwiegend von den alten Schellacks der Oliver-, Morton-, Dodds- und Keppard-Ära. Das Kollektiv steht im Vordergrund, und die Soli sind weniger geschliffen, rustikaler als etwa bei Bob Barnard. Aber man spürt, daß der Traditional Jazz hier einen Boden hat, daß er seit langem gepflegt wird und daß er deshalb „stimmt". Die Begeisterung ist echt, hüben bei den Musikern wie drüben beim Publikum, und die Frage, was New Orleans Jazz heute noch soll, ist hier aus diesem Grunde müßig.

Dem Zufall zuzuschreiben ist gewiß auch die Tatsache, daß ich am Weihnachtsabend mit Nat Oliver's Sheik Music einen Höhepunkt erlebe. Weihnachten im Sommer Australiens ist natürlich ganz anders als in Europa, als in Deutschland. Zwar begegnet man dem Nikolaus und Weihnachtsbaum, dem Glitzerglanz und den Päckchen überall, und viel öfter als bei uns wünschen sich auch fremde Menschen im Geschäft, im Hotel und auf der Straße „Merry Christmas", aber darüber hinaus ist bei allem immer ein Hauch Unbekümmertheit und Fasching dabei, ähnlich wie in Südafrika, mit Papierhütchen und ohne den christlich-pietätvollen Hintergrund, den feierlichen Anstrich, der heute ja auch in heimischen Gefilden im herrlichen Kontrast zur Geschäftigkeit und dem weihnachtlichen Finanzgebaren steht. Jack Kerouac: „Christus kletterte dieses Jahr von seinem kahlen Baum herab und rannte fort, dorthin, wo keine aufdringlichen Bibelverkäufer in Zweifarben-Cadillacs die Gegend nach Kunden abgrasten, und wo keine Neckermann-Krippenspiele, komplett mit plastischem Baby im Trog, per Paketversand eintrafen, das Kindlein durch Eilboten, und wo keine Heiligen Drei Könige im Fernsehen Lob priesen den Lord-Calvet-Whisky."

Zurück zu Nat Oliver. Swing is here und vor allem ein in diesem Bereich bei uns kaum noch zu empfindendes Jazzfeeling einer historisch gewordenen Epoche. „Jammin' The Blues" fällt mir ein, Harry Edison, Basie's Kansas City Six, Hot Lips Page und Teddy Bunn, als Nat Oliver mit Hut auf dem Kopf seine Trompete ansetzt und in lässig-leichtem Medium-Tempo in die Melodien geht. „Stevedore Jump",

Jazz aktuell

„Aunt Hagar's Blues", „Smooth-One", „Marie", „I Can't Give You ..." und so fort, relaxed, munter, hingetupft - und doch mit Nachdruck, mit Aussage, die Töne langsam anstrebend, dann wieder blitzartig in der Reaktion, erfinderisch und kraftvoll. Hier ist alles auf einen Nenner gebracht. Die anderen halten mit, im Solo, Phil Charley auf der sparsamen, tenorhaften Klarinette, Pat Wade in melodiöser Christian-Verneigung auf der Gitarre, Stawart Binsted, gleichfalls auf Gitarre oder Banjo ganz dem Vier-Viertel-Rhythmus verschrieben, Stan Kenton mit fundamentalem Baß und Dennis Sutherland am Schlagzeug, aber dann auch in den Breaks, in den Fours, das Head-Arrangement erreicht hier Basie-Selbstverständliches. Spontane Dialoge lassen keinen Solisten in der Ecke stehen, wenngleich Baß und Schlagzeug nicht ständig solistisch hervortreten, was der Musik wohl ansteht, doch die Aktivität Olivers fordert eines jeden Aufmerksamkeit. Nichts wirkt konstruiert, nichts nachgeahmt, alles sprudelt wie aus einem Quell und leuchtet wie Weihnachten. Mit unterschiedlichsten Dämpfern, mit Solo-Gesang und im Ensemble mit Charley und Wade verleiht Oliver dem Abend auch ohne Beleuchtungsbühne Farbe, und wenn er in der Marble Bar auch nicht das Image von Bob Barnard besitzt, die Kenner im Publikum fesselt er. Ich höre ihn ein paar Tage danach noch einmal, Weihnachten hat mich nicht getäuscht.

Was nach Nat Oliver kam, mußte zwangsläufig abfallen. Zuerst kam Nancy Stuart mit ihrer Jazzband. Nancy ist durchaus wieder so eine Institution wie Barnard, jeder kennt sie, jeder begrüßt sei, alle sprechen mit ihr. Sie gehört der vorangeschrittenen Generation an und erinnert in Vortrag und Stimme ein bißchen an Maxine Sullivan, ohne deren Charme allerdings. Aber was bei Oliver so bestechend und überzeugend war, bringt sie und insbesondere die Band nicht zustande. Es fehlt an den Ideen, an der gestalterischen Abwechslung, am zwingenden Jazzgefühl. Jeder Titel ist gleich: Gesang, Trompete, Tenorsaxophon, Klavier, Gesang. Die Dramatik fehlt, die Nuancen in Dynamik und Ablauf suche ich vergebens, aber das Publikum hat seine Sängerin ins Herz geschlossen, daß dennoch Stimmung herrscht. Und diese wird nicht künstlich durch Verstärkeranlagen und Lautstärke provoziert, sondern einfach mittels menschlicher Ausstrahlung, auch wenn die musikalischen Fakten in Grenzen bleiben. Es mag zusätzlich dem Silvesterabend anheimstehen, daß die Fröhlichkeit ständig zunimmt, denn natürlich ist in Sydney der Jahresausklang eine absolut heitere, feucht-fröhliche Angelegenheit. Gegen Mitternacht strömen die Menschen den Wahrzeichen der Stadt zu, der Hafenbrücke und der Oper, weil sich von hier aus das halbstündige Brillant-Feuerwerk, das über dem „Port Jackson" abgebrannt wird, freilich am besten betrachten läßt. Ganz Sydney ist auf den Beinen und wälzt sich singend - die Autofahrer hupend - danach wieder in die Stadt zurück, im Nu sind auch hier die ersten Stunden des neuen Jahres vorbei.

Am Samstag spielt Mike Hallam's Hot Six. Robust und frech, aber wieder einmal ist's die Spielfreude, die die Holprigkeit und so manches tonliche Danebengehen vergessen läßt. Mike Hallam sorgt mit dem „Tiger Rag" und „Bourbon Street Parade", mit „Rockin' Chair" in leider zu nachahmerischer Version von Armstrong/Teagarden und „Pennsylvania Six-Five Thousand" für kraftvollen Dixie-Populär-Jazz, der denn auch die Menschen in der Marble Bar rasch in Schwung bringt. Bei der Ausgeglichenheit und Freundlichkeit der Australier, die ja von europäischer Hektik und politischer Problematik weit entfernt sind, ist dies gewiß auch leichter zu erreichen. Vielleicht dominiert deshalb hier immer noch der fröhliche New Orleans- und Dixieland-Jazz, weil Musik nicht in erster Linie als politischer Protest gegen irgend einen zu kritisierenden Zustand empfunden wird, sondern vor allem als gute Unterhaltung und um die Menschen positiv zu stimulieren.

Dennoch gibt es modernen Jazz in Australien, wenngleich rein musikalisch und mit derselben Absicht. In „Julianas" gleichfalls im Hilton spielte das Jenny Sheard Trio, ein modernes Klavier-Trio, wie sie die Jazzmusik seit Art Tatum so zahlreich kennt. Don Burrows musiziert in Quintettbesetzung zwischen Bossa Nova und Hard Bop und erreicht durch den Wechsel von Altsaxophon, Klarinette und Flöte zusammen mit seinem Trompeter John Hoffman eine breite Palette klanglicher und motivischer Akzente des modernen Jazz. Im TAA-Air-Programm höre ich auf dem Flug nach Neuseeland das Mark Isaacs Trio und das Serge Ermoll Quintett, zeitgenössisch spielende Combos, jedoch fern von experimentellem Drang und quälender Problematik. Man darf hier nichts Neues erwarten, wird vielmehr zumeist mit guter, handwerklich bestens ausgeführter Musik betraut, die eine Wohltat bekundet, wenn man dem nervtötenden Beat- und Rock-Einerlei der Hotels und Restaurants entflohen ist. Wie weit muß die Menschheit nahezu auf der ganzen Welt noch degenerieren, bevor sie aufsteht und dieses monotone, stumpfsinnige Geplärr als ständigen Begleiter abstellt?

Dem Zufall verdanke ich weiter ein Quintett, das im Musikpavillon des Botanischen Gartens in Wellington, der Hauptstadt Neuseelands, meine Aufmerksamkeit auf sich zog. Am hellichten Werktag um 12 Uhr mittags - high noon - stand da ein Quintett auf der Bühne im Rahmen des Kulturprogramms eines Sommer-Festivals, das Musik von einer Zartheit und Schönheit vortrug, die nur mit Chet Baker vergleichbar ist. In hervorragender Übertragung hörte ich auf Trompete, Gitarre, Klavier, Baß und Schlagzeug Cool-Jazz und Gershwin-Melodien, swingend und voll sensibler Melodiosität. Ich weiß die Namen nicht, weder der Musiker noch der Band, aber es schien mir wichtiger festzuhalten, wie fern auch immer man von zuhause wirklich dem Jazz auf der ganzen Welt und zu jeder Zeit begegnen kann. Und daß dabei die Stilfrage nicht die wichtigste ist, eher das mitschwingende Feeling, die originelle Musikalität, die ähnlich empfundene Improvisation, persönlich-eigene Tongebung und der Swing-Jazz also.

Gerhard Kühn

Jazzkurse Burghausen April '82

119. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 7 für Schlagzeug,** 5.-7. April, Dozenten: Hans Clauss, Schlagzeug, Joe Viera, Geschichte des Schlagzeugs. Dieser Kurs ist vor allem - aber nicht ausschließlich - für Anfänger gedacht.

120. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 7 für Klavier,** 5.-7. April, Dozenten: Peter Ortmann, Klavier, Joe Viera, Geschichte des Klaviers. Dieser Kurs ist vor allem - aber nicht ausschließlich - für Anfänger gedacht.

121. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs für Elektrobass,** 5.-7. April, Dozenten: Wolfgang Ruß, Elektrobass, Joe Viera, Geschichte des Elektrobass. Dieser Kurs ist für Anfänger gedacht.

122. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 17 für Gitarre,** 7.-9. April, Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte der Gitarre im Jazz. Dieser Kurs ist vor allem - aber nicht ausschließlich - für Anfänger gedacht.

123. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 18 für Perkussion,** 7.-9. April, Dozenten: Gerhard Laber, Perkussion, Joe Viera, Theorie, Geschichte. Dieser Kurs wendet sich an alle, die am Spiel von Perkussionsinstrumenten interessiert sind, also nicht etwa nur an Schlagzeuger. Unterrichtsprogramm: Jazz-Rhythmen, lateinamerikanische Rhythmen, afrikanische Rhythmen, Klangstudien/Improvisation/Zusammenspiel, Notation/Schallplattenbeispiele.

124. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 9 für Jazztanz,** 7.-9. April, Dozenten: Claudia Riede, Jazztanz, Joe Viera, Jazz und Tanz, afrikanische Musik.

125. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 6 für Gesang,** 7.-9. April, Dozenten: Axel Prasuhn, Gesang, Joe Viera, Geschichte des Gesangs im Jazz. Zum Unterrichtsprogramm gehören: Atemtechnik, Stimmbildung; Blues, Seat, Textgesang, neue Techniken.

Die Teilnahmegebühr pro Kurs beträgt DM 50,-. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17,8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 47 716 (BLZ 719 3000 - H. Viertl) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

Der **Deutsche Musikrat** (DMR) hatte seine Mitglieder und die betroffenen Bundesbehörden am 15. Dezember 1981 nach Frankfurt am Main eingeladen. Anlaß waren erste Vorbereitungen für das Jahr 1985, das vom Europarat zum Europäischen Jahr der Musik und von der UNO zum Jahr der Jugend ausgerufen worden ist. Als einziger Verband aus dem Jazz-Rock-Pop-Bereich war - wieder einmal nur - die UDJ anwesend, deren Interessen von Peter Ortmann wahrgenommen wurden.

Jazzkurs In Weikersheim

Wie in den vergangenen Jahren findet auch 1982 wieder ein Jazzkurs in der Zentralen Arbeitsstätte der Musikalischen Jugend Deutschlands auf Schloß Weikersheim statt. Der Kurs geht vom 21.-27. Juni, ist für fortgeschrittene Amateure gedacht und bietet Instrumentalunterweisung, theoretische Unterweisung, Stil- und Improvisationsübungen, Arrangement/Rhythmik/Gehörbildung, Big Band, Workshops/Diskussionen/Konzerte. Als Dozenten wurden verpflichtet: Uli Beckerhoff, Trompete, Christoph Lauer, Saxophon, Flöte, Otto Wolters, Klavier, Eddy Marron, Gitarre, Peter Giger, Percussion, und Wolfgang Breuer, Big Band. Die Teilnahmegebühr incl. Kosten für Unterkunft und Verpflegung im Haus der Musik beträgt DM 298,-. Anmeldungen sind bis 1. Juni zu richten an das Generalsekretariat der MJD, Marktplatz 12,6992 Weikersheim.

4. Jazzkurs in Ibbenbüren

Die Volkshochschule Ibbenbüren führt vom 29. März bis 3. April wieder einen Jazzkurs durch. Er umfaßt Instrumentalunterricht, Combospiel, Rhythmik, Theorie und ein Abschlußkonzert der Teilnehmer. Zur Eröffnung gibt es am 28. März ein Konzert der Dozenten Uli Beckerhoff, Trompete, Andreas Böther, Saxophon und Flöte, Otto Wolters, Klavier, Karl Heinz Rohlefs, Gitarre, Detlev Beier, Baß, und Peter Weiss, Schlagzeug. Der Kurs kostet DM 70,-. Begrenzte Unterkunft in einer Schule ist möglich. Anmeldungen sind zu richten an: Volkshochschule Ibbenbüren, Breite Str. 18,4530 Ibbenbüren, Tel. 0 54 51/5 33 68 oder 5 32 61.

Ein **Jugend-Jazzorchester** hat nun als 4. Bundesland auch das Saarland gegründet. Träger ist der Landesmusikrat Saar. Die künstlerische Leitung liegt in Händen von Bruno Piroth, Freimut Mertes und Helmut Peil. Das Ergebnis der monatlichen Arbeitsphasen wird erstmals im Juli 1982 durch 5 Konzerte im Saarland, Luxembourg und Ost-Frankreich vorgestellt. Kontaktanschrift: Bruno Piroth, Petersberger Str. 34,6600 Saarbrücken.

Marilyn Crispell trat kürzlich mit ihrem Trio in der Carnegie Recital Hall in New York auf. Die Pianistin, die sich durch ihre Zusammenarbeit mit Anthony Braxton einen Namen machte, wird sich im Oktober bei den Donaueschinger Musiktagen mit dem Geiger Billy Bang und dem Schlagzeuger Dennis Charles vorstellen. Kontaktanschrift: Ursula Spies, Handschuhsheimer Landstr. 96,6900 Heidelberg, Tel. 062 21/47 11 47.

Kurt Edelhagen **Foto: Jörg Becker**

Kurt Edelhagen gestarben

Am 9. Februar ist der Orchesterleiter Kurt Edelhagen im Alter von 61 Jahren in einem Kölner Krankenhaus gestorben. Der Westfale Edelhagen, er wurde am 5. Juni 1920 in Herne geboren, war eng mit dem Nachkriegs-Jazz in Deutschland verbunden. Nach Absolvierung der Essener Folkwang-Schule - er hatte Klavier und Klarinette spielen gelernt, wollte Dirigent werden - gründete er 1945 in Herne seine erste Combo, mit der er im britischen Soldatenclub so erfolgreich war, daß er sie vergrößerte und mit einer Big Band ins Offizierskasino des Hauptquartiers der amerikanischen Militärregierung in Frankfurt einzog. Nachdem er in den Jahren 1946 bis 1948 in diversen amerikanischen Clubs in Heidelberg, Bad Kissingen, München und Frankfurt aufgetreten war, in Frankfurt auch beim AFN gespielt hatte, ging er 1949 als Bandleader zum Sender Nürnberg des Bayerischen Rundfunks, stellte 1952 ein neues Orchester für den Südwestfunk Baden-Baden zusammen, wechselte 1957 zum Westdeutschen Rundfunk nach Köln über, wo er mit seiner international besetzten Big Band erneut Aufsehen erregte. In all den Jahren hat Kurt Edelhagen in Hamburg, Nürnberg, Baden-Baden und Köln viele Platten aufgenommen, auch bildete er immer wieder mit führenden Solisten seiner Band kleine All Star Combos, trat mit seinem Orchester bei vielen Jazz Festivals auf und unternahm zahlreiche Tourneen, die ihn in den 60er Jahren u. a. in die UdSSR und nach Nordafrika führten. Edelhagen hat sich auch als Jazzdozent betätigt, war bereits 1958 mit der Leitung einer Jazzklasse an der Musikhochschule in Köln beauftragt worden. Als man sich beim WDR entschied, auf ein ständiges Tanzorchester zu verzichten, löste Edelhagen das von ihm in eigener Regie betriebene Orchester zum 1. Januar 1973 auf, blieb aber selbst noch für den WDR tätig. Er stellte später nur noch sporadisch Orchester zusammen, war zudem in seiner Aktivität durch geschäftliche und gesundheitliche Sorgen behindert. Sein Name aber bleibt vor allem seiner rührigen Tätigkeit wegen, die er in der Zeit der Wiedererwekkung des Jazz in Deutschland nach dem Krieg an den Tag legte, und als Leiter einer der besten europäischen Big Bands unvergessen.

Lehrgang mit Dave Berger in Tübingen

Dave Berger hält vom 1.-5. Juni in der Tübinger Musikschule einen Lehrgang für Arrangement und Komposition ab. Berger komponierte und arrangierte u. a. für das Duke Ellington Orchester, das National Jazz Ensemble, Clark Terry, Lee Konitz, Phil Woods, Roy Eldridge, Roland Hanna sowie für das Memphis und Buffalo Sinfonie Orchester. Die Kursgebühr beträgt DM 180,-. Anmeldungen sind bis spätestens 15. April zu richten an: amp Handels GmbH, Stadtlanggasse 9,7407 Rottenburg, Tel. 0 74 72/18 32.

Jazz News

Das **Martin Theurer-Paul Lovens Duo** nahm Ende letzten Jahres für FMP im Berliner „Flöz" eine Platte auf. Ab 6. Juni wird das Duo zusammen mit dem japanischen Trompeter Toshinori Kondo auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Martin Theurer, Pferdebachstr. 27, 5810 Wittert, Tel. 0 23 02/1 38 77.
Bernd Koppen, der im Herbst 1981 unter dem Titel „Haneköppen" seine erste Piano-Solo-Platte vorlegte, war im Dezember zusammen mit dem Schlagzeuger Detlef Schönenberg im Rahmen eines Kulturaustausches in der Tschechoslowakei zu Gast. Unter anderem bestritten die beiden ein Gemeinschaftskonzert in der Philharmonie in Kosice. In diesem Jahr wird Koppen neben zahlreichen solistiscnen sowie pädagogischen Verpflichtungen auch wieder im Trio zu hören sein. Mit dem Pianisten werden der amerikanische Bassist Jay Olliver und der Schlagzeuger Fred Braceful arbeiten. Kontaktanschrift: Studio Bernd Koppen. Windstraße 22, 5600 Wuppertal 1, Tel. 02 02/ 45 34 80.

Lauren Newton wird mit ihrer .Choice' genannten Formation vom 23. März bis 4. April auf Tournee durch Deutschland und die Schweiz gehen. Mit der in Deutschland lebenden amerikanischen Vokalistin reisen der Vibraphonist David Friedman, der Bassist Thomas Stabenow und der Schlagzeuger Manfred Kniel. Mit dieser Gruppe nimmt Lauren Newton auch ihre erste Platte unter eigenem Namen auf. Sie wird live für Hat Hut Records in Basel produziert. Kontaktanschrift: Lauren Newton, Hölderlinstr. 29,7433 Dettingen/Erms, Tel. 0 71 23/ 7 29 52.

Jochen Schrumpf hat unter dem Titel Wuodelbuk ein neues Quartett gegründet. Mit dem Dortmunder spielen drei weitere Gitarristen: Jürgen Lesker, Dieter Wilms und „Travolta" Königsmann. Das Gitarrenquartett bietet fast ausschließlich eigene Kompositionen von Jochen Schrumpf, die auch auf dessen Solo-Platte, die im Juli erscheinen wird, zu hören sind. Kontaktanschrift: Saguitarius-Music, Jochen Schrumpf, Oskarweg 44,4600 Dortmund, Tel. 02 31/ 31 01 95.

Die Vierteljahresliste 1 /82 des **Preises der Deutschen Schallplatten-Kritik** nominiert unter der Rubrik „Jazz" folgende Platten: Count Basie and his Orchestra „Rhythm men", Swing House, Art Blakey „Album of the year", Timeless, Goebbels-Harth „Indianer für morgen", Riskant, John McLaughlin „Belo Horizonte", WEA, Sarah Vaughan and Count Basie „Send in the clowns", Pablo Today.
Rova belegte in der Kategorie „Combo" den ersten Platz im Kritikerpoll des Contemporary Music Clubs in Leningrad. Der Präsident dieser Vereinigung, Alexander Kan, lud die San Franciscoer Gruppe nach Leningrad ein. Rova legte kürzlich auf Moers Music eine neue Platte unter dem Titel „This, this, this, this" vor.

11. Int. New Jazz Festival Moers

Am 8. Januar haben Burkhard - Hennen und die Stadt Moers den Vertrag für das 11. Internationale New Jazz Festival Moers unterzeichnet. Neben der großzügigen Unterstützung durch den Westdeutschen Rundfunk hat die Stadt Moers ihren Barzuschuß für das Festival '82 auf 36 000 DM limitiert. Um das Festival inhaltlich gegenüber dem Vorjahr nicht kürzen zu müssen, wurde der Förderverein Jazzfestival ins Leben gerufen, der sich das Ziel gesetzt hat, für das diesjährige Festival 20 000,- DM zusammenzubekommen, der aber darüber hinaus den Jazz in Moers das ganze Jahr über zu fördern sucht. Die Festival-Organisatoren bemühen sich auch 1982 die aktuellen Tendenzen des Jazz, bzw. der improvisierten Musik so umfassend wie möglich zu dokumentieren. Es findet erstmals in der 3000 Besucher fassenden Sporthalle im Freizeitpark statt, zudem gibt es Veranstaltungen, Begegnungen und Interaktionen sowie Matinees in der vorgelagerten Zeltstadt und im wenig entfernten Schulzentrum Aufbaugymnasium. Kontaktanschrift: Moers Music, Burkhard Hennen, Postfach 1612,4130 Moers 1, Tel. 0 28 41/ 7741.

Setzte nach Angaben von veraBra music bislang von seiner im November erschienenen Platte „Behind the gardens" 40 000 Exemplare ab: Andreas Vollenweider **Foto: Reiner Haebler**

Wieder Wettbewerb: Jugend lazzt 82

Unter diesem Titel findet der baden-württembergische Wettbewerb für Jazzgruppen 1982 statt, der vom Landesmusikrat Baden-Württemberg getragen und vom Ministerium für Kultus und Sport Baden-Württemberg gefördert wird. Die Ausschreibung des Wettbewerbs erfolgt für folgende Kategorien: a) Combos, b) Big Bands. Teilnahmeberechtigt sind Jazzformationen aus Baden-Württemberg, die Altersgrenze beträgt 25 Jahre, Teilnahme von Berufsmusikern und Studenten der Fachrichtung Jazz ist ausgeschlossen. Zeitplan: Mai/Juni Regionalwettbewerbe, September Bezirkswettbewerbe, November Landeswettbewerb. Es werden Geldpreise in Höhe von 1500-, 1000,- und 750,- DM vergeben. Anmeldungen sind bis 20. April an die Geschäftsstelle des Wettbewerbs, Gudrun Zimmerte, Wörishofener Straße 52,7000 Stuttgart 50, zu richten.

Die **Jazzinitiative Neuwied** will zum diesjährigen Molde Jazz Festival, das vom 26. bis 31. Juli stattfindet, eine Gruppenreise nach Norwegen organisieren. Interessenten wenden sich an: Jazzinitiative Neuwied, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1.
Ictus Reunion nennt sich eine seit Herbst 1979 bestehende Amateur Big Band aus dem Raum Tübingen/Stuttgart. Das Programm ist ausschließlich auf modernen Big Band Jazz ausgerichtet und umfaßt neben eigenen Stücken vor allem Arrangements und Kompositionen von Thad Jones, Bob Brookmeyer, Toshiko Akiyoshi u. a. Kontaktanschrift: Bobbi Baur, Tübinger Str. 72,7407 Rottenburg, Tel. 0 74 72/76 24.
Cocoon ist der Name einer neuen Gruppe, deren Mitglieder aus Stuttgart und Umgebung stammen und die aus dem heute so vielseitigen musikalischen Material an Jazz, Latin, Funk, Rock usw. eine eigenständige, improvisierte Musik zu gestalten sucht. Cocoon spielt in der Besetzung: Ekkehard Rößle, Saxophone, Frank Kuruc, Gitarre, Friedbald Rauscher, Klavier, Jürgen Joherl, Bass, Peter Pflaum, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Jürgen Joherl, Schlüsselwiesen 10, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11/ 48 52 13.
Moers Music hat zum ersten Mal seit ihrem Bestehen eine Single herausgegeben. Dafür wurden zwei Titel aus der Platte Luther Thomas & Dizzazz ,,Yo' Momma" ausgekoppelt. Moers Music Platten werden in Deutschland vom Verlag Pläne, Dortmund, in den USA von der musikereigenen New Music Distribution, Rochester, New York, vertrieben.
Ceddo, das Dortmunder Rock-Jazz-Trio, das aus dem Gitarristen Jochen Schrumpf, dem Bassisten Heinz Frentrop und dem Schlagzeuger Michael Peters besteht, wird Anfang April seine vierte Platte aufnehmen, die auf dem musikereigenen Label Saguitarius-Music erscheinen wird. Kontaktanschrift: Saguitarius-Music, Jochen Schrumpf, Oskarweg 44,4600 Dortmund, Tel. 02 31/31 01 95.
Gunter Hampel wird vom 5. - 24. März mit Jeanne Lee und Thomas Keyserling auf eine Tournee nach Jugoslawien, Griechenland und Israel gehen. Diese Konzertreise wird vom Goethe Institut veranstaltet. Im April und Mai unternimmt Hampel mit der Galaxie Dream Band eine Europa-Tournee, bei der Jeanne Lee (bis zum 15. Mai), Perry Robinson und Thomas Keyserling mit von der Partie sind. Bisher wurden Termine in Deutschland, Holland, Frankreich, Österreich und Italien festgelegt. Bei einigen Konzerten wird der Schlagzeuger Pierre Courbois mit der Band auftreten. Im April wird die Galaxie Dream Band auf Birth Records ein Live-Album vorlegen, das am 21. Dezember 1981 im Amerikahaus in München aufgenommen wurde. Kontaktanschrift: Birth Records, Gunter Hampel, Phil.-Reis-Straße 10,3400 Göttingen.

Jazz Polls in der UdSSR

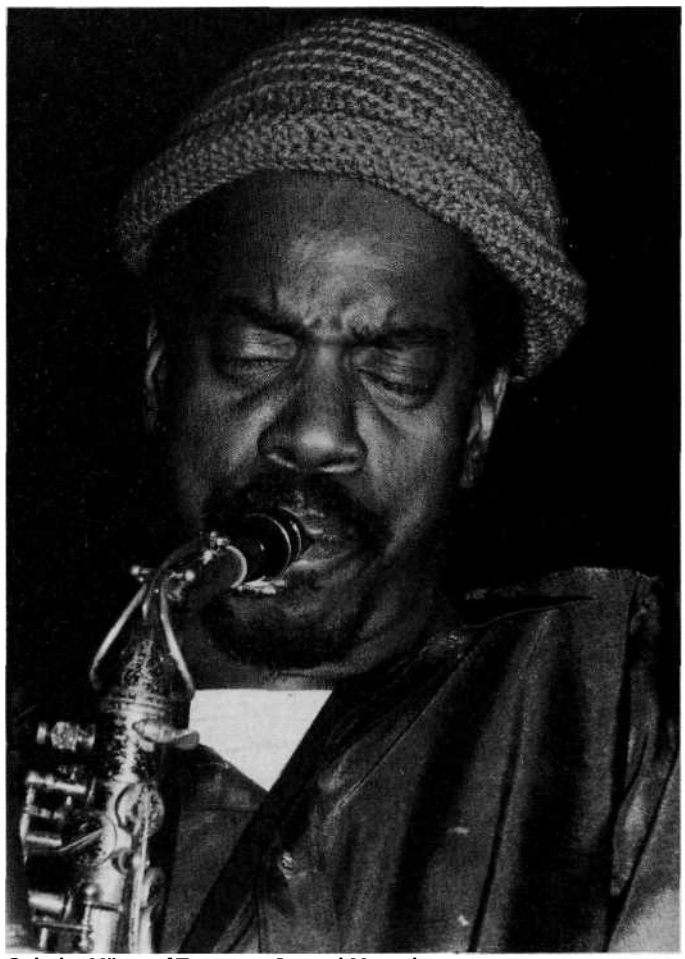
Im letzten Jahr wurden in der UdSSR zwei Jazz Polls veröffentlicht. Die Umfrage der Jugendzeitung „Sowjetskaja Molodjosch" war die erste „offizielle" überhaupt, ansonsten gab es dies lediglich in den Untergrund-Gazetten. Die täglich in Riga erscheinende Zeitung ließ sowohl Kritiker als auch Leser abstimmen, dabei wurde lediglich die „Hall of Fame"-Kategorie ermittelt. Hier die Rangliste im Kritiker-Poll, in Klammern die Plazierung bei den Lesern: 1. (1.) Saxophonist Wladimir Tschekassin, 2. (4.) Multiinstrumentalist David Goloschtschokin, 3. (3.) Pianist Leonid Tsihizhik, 4. (-) Bassist Victor Dvoskin, 5. (-) Flügelhornist Herman Lukianow, 6. (2.) Pianist Wjatscheslaw Ganelin, 7. (7.) Schlagzeuger Wladimir Tarasow, 8. (8.) Altsaxophonist Alexej Koslow, 9. (6.) Saxophonist Anatolij Vapirow, 10. (5.) Trompeter Gunar Rosenberg. Bei den Ensembles wurden jeweils das Ganelin Trio auf Platz 1 und die Gruppe „Arsenal" auf Platz 2 gesetzt. Die Ergebnisse des vom Leningrader Club für Zeitgenössische Musik durchgeführten Polls brachte die Dominanz des Ganelin Trios in der sowjetischen New Jazz Szene zum Ausdruck. Das Trio wurde mit dem Titel „Combo des Jahres" ausgezeichnet und kam bei der Sparte „Kollektivkomponisten" auf Rang 2. Seine LPs „Live in East Germany" (auf dem britischen Leo-Records-Label) und „Concerto Grosso" (auf der sowjetischen Marke „Melodija") sind Nummer 1 und 2 bei „Schallplatte des Jahres". Wladimir Tschekassin wurde zum Musiker des Jahres gewählt, und er ist noch der beste Tenor- und Altsaxophonist sowie der führende Klarinettist. Wladimir Tarasow (Drums) und Wjatscheslaw Ganelin (Piano) wurden zu den besten ihres Instruments gewählt. Sergej Kurjochin folgt Ganelin in dieser Kategorie. Anatolij Vapirow ist Nr. 1 als Sopransaxophonist und Nr. 2 als Tenorist. Wjatscheslaw Gayworonsky ist bester Komponist und Trompeter/Flügelhornist, außerdem ist er auf Platz 2 in der Rubrik „Musiker des Jahres". Sein Bandkollege Wladimir Volkow ist der führende Bassist. Cellist Wladimir Makarow aus Smolensk gewann bei den vermischten Instrumenten.

Christoph Spendel wird vom 10.-20. März mit Wolfgang Schlüter auf Tournee gehen. Rechtzeitig dazu wird die Duoplatte „Dualism" auf MPS erscheinen. Die beiden werden nach Abschluß der Tournee bei einer 5tägigen Produktion des Symphonieorchesters des Norddeutschen Rundfunks in Hamburg und Hannover mitwirken. Kontaktanschrift: Michael Bork, Kirchfeldstr. 136,4000 Düsseldorf 1, Tel. 02 **1**1/37 64 63.

Sophisticated Ladies, die Musikshow, die um Ellingtons Melodien geschrieben wurde, liegt jetzt bei RCA auf einem Doppelalbum vor. Für die Arrangements zeichnen Al Cohn und Lloyd Mayers verantwortlich. Es singen u. a. Priscilla Baskerville und Phyllis Hyman.

Dizzy Reece wird in nächster Zeit wieder einmal nach Europa kommen und zwar dieses Mal mit seinem 13 Mann Orchester, ‚From New York With Love". Kontaktanschrift: Annual New York City Jazz Festival, Box 492, Times Square Station, New York City 10036, Tel. (212)260-01 63.

Jemeel Moondoc wird am 11. März auf Tournee durch Deutschland, die Schweiz, Griechenland, Holland und Österreich gehen. Der Altsaxophonist nahm kürzlich für die italienische Plattenfirma Soul Note eine Trio-Platte mit Fred Hopkins und Eddie Blackwell auf, produzierte zudem ein Sextett-Album mit Roy Campbell, Ellen Christi, Khan Jamal, William Parker und Dennis Charles. Beide LPs sollen im August erscheinen. Kontaktanschrift: Jemeel Moondoc, Leopoldstr. 52 a, 8000 München 40, Tel. 0 89/34 91 62.



Geht im März auf Tournee: Jemeel Moondoc

Foto: Konstanze Streese

Lush Life ist der Name eines neuen New Yorker Jazzlokals. Bisher wurden dafür gebucht: Jon Hendricks, Albert Dailey, Muhal Richard Abrams, Cecil Taylor, Marion Cowings, Dexter Gordon, Steve Kuhn und Sheila Jordan.

Das **European Jazz Quintett** hat vor kurzem seine dritte Platte aufgenommen, die im März auf Fusion vorgelegt werden soll.

SOH - Alan Skidmore, Tony Oxley und Ali Haurand - werden zusammen mit John Surman im September und zusammen mit Kenny Wheeler und John Surman im Oktober auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen.i.Tel. 0 21 62/1 84 08.

Vera Auer trat bei einer Jazz Vesper in der Saint Peter's Church auf der New Yorker Lexington Avenue auf. Mit der Vibraphonistin spielten die Flötistin Elise Wood, der Bassist Vishnu Wood und der Schlagzeuger Walter Perkins.

Junior Mance arbeitete kürzlich im Duo mit dem Bassisten Marty Rivera im Knickerbocker Saloon in New **York.**

John Lewis hat mit der Sängerin Nancy Harrow für Finesse Records eine Platte aufgenommen. U. a. waren dabei noch im Studio der Schlagzeuger Connie Kay und der Geiger Joe Kennedy.

Clovis Bordeaux, der beim Moers Festival 1980 mit seinem Auftritt als Solopianist für eine Überraschung sorgte, wird im März und April auf Europatournee gehen. Bordeaux, der an der amerikanischen Westküste mit James Newton, Bobby Bradford und John Carter spielte, gehört heute zur Chicagoer Avantgarde. Kontaktanschrift: Hans Heinrich Stoller, Unterhollstr. 8, CH-4107 Ettingen Tel. 00 41 61/73 35 33

Quartett Commun nennt sich die vor einem Jahr in Hannover gegründete Gruppe, die eine Kombination aus Afro-, Latin- und europäischem Jazz bietet. Zum Quartett gehören: Axel Hupfeld, Altsaxophon, Matthias Homdasch, Klavier, Jürgen Attig, Bass, und Ulrich Brommer, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Matthias Homdasch, Comeniusstr. 13, 3000 Hannover 91, Tel. 05 11/44 85 03.

3. Workshop für Jazzgeige

Vom 12.-17. März findet der 3. Workshop für Jazzgeige in Schnackenburg, Niedersachsen, statt. Er wird von den Dozenten Martin Weiss und Martin Keck bestritten. Gedacht ist der Kurs für jeden Geiger, der über gute instrumentelle Grundlagen verfügt. Kontaktanschrift: Angelika Lemke, Lausitzer Str. 23,1000 Berlin 36, Tel. 0 30/6 12 43 22.

Peter Brötzmann und Willi Kellers, die im Januar und Februar auf Tournee durch Deutschland, Österreich und die Schweiz gingen, wurden nach Jugoslawien eingeladen. Die nächste Gastspielreise ist für die erste Hälfte April angesetzt. Kontaktanschrift: Willi Kellers, Eickendorf 18,4406 Drensteinfurt, Tel. 0 25 08/81 45.

Anläßlich des **10jährigen Bestehens der Jazz Society Stuttgart** e. V. finden in der Dixieland Hall folgende Konzerte statt: 1. 3. Darktown Jazz Band, 8. 3. Charly Antolini Jazz Power, 15. 3. Stuttgarter All Stars, 19. 3. Louis Armstrong Alumni, 22. 3. Barrelhouse Jazzband Frankfurt, 29. 3. Trevor Richards New Orleans Trio, 5. 4. Ragtime Specht Groove.

Chapeau ist der Name des New Jazz Quintetts, das im Herbst 1980 von dem Pianisten Ulf Dunkel gegründet wurde. Die Gruppe wird vervollständigt durch den Saxophonisten Theo Haneklau. den Gitarristen Hansi Fortmann, den Bassisten Erhard Woltermann und den Schlagzeuger Olof Roter. Chapeau verbindet Standards mit eigenen Kompositionen aller Stilrichtungen des Modem Jazz. Kontaktanschrift: Ulf Dunkel, Gartenstr. 9+11,4573 Löningen, Tel. 0 54 32/27 42.

Fritz Novotny, der Gründer der Reform Art Unit, hielt in Wien im „Club Handicap" einen Vortrag für Behinderte zum Thema ..Geschichte der Free Music".

Das **M. A. I. Orchestra** trifft sich z. Z. wieder regelmäßig in Witten zu zweitägigen Arbeitsphasen. Zum Music All Improvised Orchestra gehören derzeit: Paul Lytton, Jochen Twelke, Hans Schneider, Rolf Dressen, Martin Theurer, Torsten Müller, Erhard Hirt, Jörg Drewing, Jochen Kußmann, Willi Wenning, Pinguin Moschner und Fritz Huber.

Jazz News

Bireli Lagrene nahm Anfang Februar seine erste Platte für Island/ Arioia im Metropol in Ludwigsburg auf. Mit dem Gitarristen spielten der Saxophonist LeszekZadlo, der Pianist und Vibraphonist Thomas Wind, die Rhythmusgitarristen Gaiti Lagrene und Tschirglo Loeffler. der Bassist Jan Jankeje und der Schlagzeuger Thomas Zahn.
Bob Mover wird von Ende April bis Anfang Juni in Deutschland, der Schweiz und Frankreich auf Tournee gehen. Der Saxophonist reiste im Frühjahr 1981 bereits als Sidemen von Chet Baker nach Deutschland und nahm in Köln mit dem Trompeter die Platte „Chet Baker live at the Salt Peanuts Club with Jon Eardley & Bob Mover" für Circle Records auf. Mover wird bei seiner Tournee von dem Pianisten Tony Castellano, dem Bassisten Rocky Knauer und dem Schlagzeuger Bobby Ward begleitet. Kontaktanschrift: Salt Peanuts, Christoph Höver, Im Ferkulum 9, 5000 Köln 1. Tel. 02 21/31 82 60 oder 32 65 36.

Karlheinz Miklin gastierte im Herbst mit seinem Trio bei den Festivals in Belgrad und Zagreb. Jetzt erhielt er zu diesen Festivals erneut eine Einladung. Das Trio besteht derzeit aus Lehrern der Jazzabteilung der Hochschule für darstellende Kunst und Musik in Graz. Mit dem Saxophonisten und Flötisten Miklin spielen der Bassist Ewald Oberieitner und der Schlagzeuger Erich Bachträgl. Kontaktanschrift: Karlheinz Miklin, Steinbergstr. 44, A-8052 Graz, Tel. 54 33 15

Antonin Truhlar, langjähriger Jazz Podium Mitarbeiter aus der CSSR, führt im Frühjahr und Herbst eine Vortragsreise über Stüformen des Jazz am Pädagogischen Hochschulclub der Medizinischen Fakultät der Karls-Universität in Hradec Kralove durch.

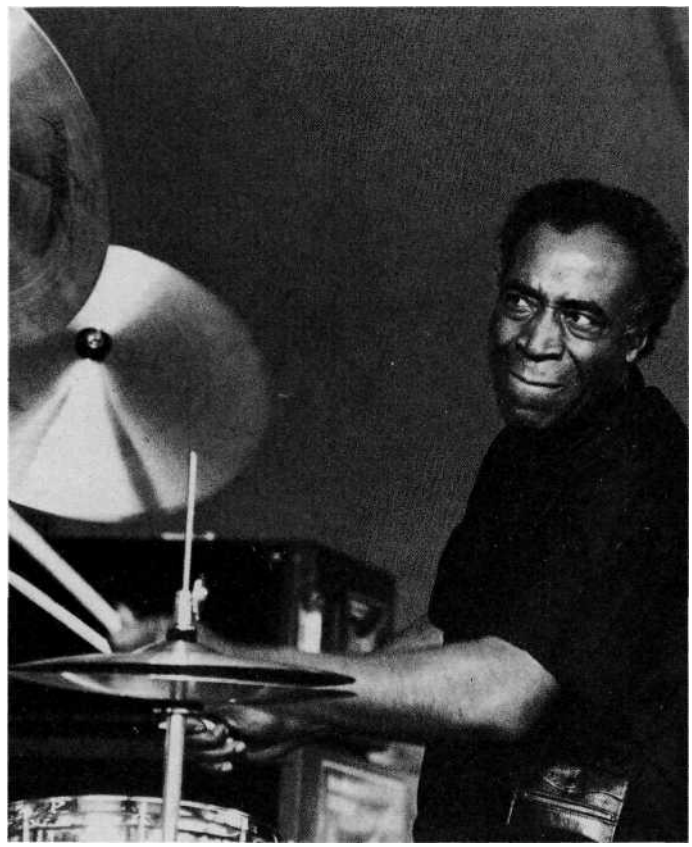
Harry Muskee, der mit seiner Gruppe in den 60er Jahren unter dem Namen „Cuby and the Blizzards" Karriere machte, hat wieder eine Band aufgestellt, die sich „Harry Muskee Gang" nennt. Die Musik der Gruppe bewegt sich in Richtung Rhythm and Blues. Kontaktanschrift: Lukas Wever, Corn. Dopperstraat 41, N-7558 G. T. Hengelo (o), Tel. 0031-74 77 26 97.

Shirley Scott wirkte kürzlich bei einem speziellen Programm mit, das unter dem Titel „All Star Jazz & Taps" drei Tage lang am New Yorker Broadway zu sehen und zu hören war. Mit der Organistin stellten sich dabei der Bassist Major Holley, der Schlagzeuger Bobby Durham sowie zwei Tapdancer vor.

Jochen Voss, Saxophonist aus Bremen, und der Oldenburger Pianist Klaus Ignatzek, die sich im Duo in Rundfunkproduktionen und Club-Gastspielen profilieren konnten, unternehmen eine dreiwöchige Tournee durch Deutschland, Österreich und die Schweiz. Dabei werden sie in Ludwigsburg ihre zweite Platte produzieren. Kontaktanschrift: Klaus Ignatzek, Kastanienallee 7,2900 Oldenburg.

Meisterkurs mit Rashied Ali

Den 5. Meisterkurs des Studienzentrums für zeitgenössische Musik in Burghausen, der vom 19.-20. März läuft, unterrichtet - nach Max Roach, Barney Kessel, Ron Carter und Albert Mangelsdorff - Rashied Ali. Die Teilnehmerzahl für diesen Kurs ist begrenzt, es können nur fortgeschrittene Schlagzeuger teilnehmen. Anläßlich dieses Kurses wird Rashied Ali am 19. März um 20 Uhr bei der 13. Internationalen Jazz-Woche Burghausen mit Arthur Rhames spielen. Teilnahmegebühr DM 120,-. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17,8000 München 40, die Teilnahmegebühr ist auf das Konto, Nr. 477 16, BLZ 710 930 00, (H. Viertl), der Volksbank Burghausen zu überweisen.



Bestreitet den 5. Meisterkurs in Burghausen: Rashied Ali
Foto: Jochen Richter

Sonny Constanzo, Posaunist aus den USA, hat in der CSSR bereits zwei Platten aufgenommen. Die eine als Gastsolist des Jazzorchesters des tschechoslowakischen Rundfunks für das 'Panton'-Label unter dem Titel „On the Sonny side of the street", die andere im Supraphon-Studio mit dem tschechoslowakischen Trompeter Laco Deczi.

Tommy Bryant, starb am 3. Januar im Alter von 51 Jahren nach langer Krankheit im Temple University Hospital seiner Heimatstadt Philadelphia. Tommy Bryant machte sich sowohl als Jazz-Bassist in den Gruppen seines Bruders Ray Bryant, sowie denen von Jo Jones und Charlie Shavers als auch durch seine Mitwirkung bei den Ink Spots einen guten Namen.

Workshop der Musikerinitiative Bremen

Die Musikerinitiative Bremen (MIB) veranstaltet am 17./18. April in der Universität Bremen einen Wochenend-Workshop für Jazz- und Rockmusiker. Als Dozenten konnten gewonnen werden: Uli Beckerhoff, Trompete, Johannes Seidemann, Saxophon, Ed Kroger, Klavier, Hugo Vogel, Gitarre, Sigi Busch, Kontrabaß, Dieter Heinsohn, E-Baß, Heinrich Hock, Schlagzeug, Gabriele Hasler,

hied Ali am 19. März um 20 Uhr bei der 13. Internationalen Jazz-Woche Burghausen mit Arthur Rhames spielen. Teilnahmegebühr DM 120,-. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17,8000 München 40, die Teilnahmegebühr ist auf das Konto Nr. 477 16, BLZ 710 930 00, (H. Viertl), der Volksbank Burghausen zu überweisen.

Vido Musso starb am 9. Januar im Alter von 68 Jahren in Los Angeles. Der am 17. Januar 1913 in Carrini, Sizilien, geborene Musiker wuchs in Detroit, Mich., auf, ging dann nach Los Angeles, wurde als Coleman Hawkins beeinflußter Tenorsaxophonist Mitglied der Orchester von Benny Goodman, Gene Krupa, Harry James und Woody Herman. Besonders bekannt wurde Musso in den 40er Jahren bei Stan Kenton. 1957 übersiedelte er nach Las Vegas, wo er als Solist mit Gesangsstars wie Tony Bennett arbeitete.

Elly Wright formierte in Wien unter dem Titel „Mexas" eine neue Gruppe. Die Sängerin wird im März mit diesem Trio, das aus dem Pianisten Hein McShine, dem Bassisten Heinrich Werkl und dem Schlagzeuger Walther Großrubatscher besteht, auf Tournee gehen.

Kenny Clarke trat mit einer Gruppe um den Trompeter Hans Kennel und den Saxophonisten Harry Sokal beim Jazz Festival Aarau auf. Weitere Attraktionen bei dieser Veranstaltung, die vom 26.-27. Februar über die Bühne ging, waren das Swiss Drums Orchestra, das Archie Shepp-Dollar Brand Duo, Tete Montoliu, die Timeless All Stars mit Bobby Hutcherson, Harold Land, Curtis Fuller, Billy Higgins u. a. sowie das Dannie Richmond Quintett.

Karel Ruzicka legte unter dem Titel „Pleasure garden" jetzt auf dem tschechoslowakischen Panton-Label eine Piano-Solo Platte vor, die ausschließlich eigene Kompositionen enthält. Kontaktanschrift: Artia, Ve Smeckach 30, CS 11839 Prag 1.

Buddy Guy legt im März auf JSP Records, London, eine Platte unter dem Titel „D. J. play my blues" vor. Der Bluesgitarrist und Sänger machte die Aufnahmen dafür in Chicago. Die Londoner Plattenfirma veröffentlicht zudem in nächster Zeit: Alben mit Lyin' Joe Holley („So cold in the USA"), mit Jimmy Rogers & Left Hand Frank („Live") und mit Wild Bill Davison („Running wild"). Kontaktanschrift: JSP, 112, Sunny Gardens Road, London N. W. 4, England, Tel. 2031324.

Roy Pellett ist der Initiator einer „Quiz-and-chat"-Sendereihe bei der BBC London, in der Jazzfreunde die berühmtesten Musiker erraten sollen. Moderiert wird die „Jazz-Score" betitelte Sendereihe von Benny Green, zudem steht jeweils ein 4köpfiges Musikerteam zur Verfügung, zu dem bisher u. a. Humphrey Lyttelton, George Melly, Ronnie Scott, George Chisholm und Acker Bilk gehörten. Auch deutsche Teilnehmer können sich melden. Kontaktanschrift: B. B. C. Paris Studio, Lower Regent Street, London.

Jörgen Grunnet Jepsen ist - wie erst jetzt bekannt wurde - bereits am 24. August letzten Jahres im Alter von 54 Jahren in Kopenhagen gestorben. Der dänische Diskograph legte u. a. die Reihe „Jazz Records 1942-62" vor, die für Plattensammler zu einer wichtigen Informationsquelle wurde.

Just Friends gehen in Quartettbesetzung mit Harry Sokal, Saxophone, Paul Grabowsky, Klavier, Rudi Schröder, Baß, und Ernst Bier, Schlagzeug, im Mai im Rahmen eines Austauschprogrammes auf eine zweiwöchige Großbritannientoumee. Anschließend sind sie im Quartett und im Trio (ohne Sokal) bis zum 20. Juni in Deutschland unterwegs.

Louis Metcalf starb am 25. Oktober letzten Jahres im Alter von 76 Jahren. Der aus St. Louis, Missouri, stammende Trompeter arbeitete mit Willie „The Lion" Smith, Sidney Bechet, Jelly-Roll Morton, Duke Ellington, Luis Russell und King Oliver zusammen, gründete später eigene Bands und stellte sich mit ihnen auch als Sänger und Tänzer vor.

Michael Sagmeister, der Mitte März von seiner Goethe Instituts Tournee aus Ostasien zurückkehrt, spielt anschließend daran seine dritte Platte mit Christoph Lauer, Michael Küttner und Jochen Schmidt in der Manufaktur in Schorndorf für Mood ein. Das Sagmeister Trio wird mit Christoph Lauer vom 13.-31. Mai auf Tournee gehen.

Toto Blanke legte bei Aliso Records unter dem Titel „Somewhere in time" eine Platte vor, auf der er ausschließlich akustische Sologitarre spielt.

Tommy Tucker starb am 22. Januar im Alter von 48 Jahren in seinem Heim in Newark. Der Bluespianist und Sänger stellte sich wiederholt auch in Deutschland vor und machte in Europa Schallplattenaufnahmen. Mit „Hi heel sneekers" hatte Tucker einen Hit.

Ein **Bewerbungsspiel für Nachwuchsmusiker** führt die Landes-Jugend-Big-Band Rheinland-Pfalz am 20. März in Koblenz durch. Melden können sich alle Jugendlichen, die ihren Wohnsitz in Rheinland-Pfalz haben, und die zwischen 13 und 17 Jahren alt sind. Improvisationserfahrung ist erwünscht, jedoch nicht Bedingung. Kontaktanschrift: Ulrich Adomeit, Ellingshohl 4, 5400 Koblenz.

Die **Union Deutscher Jazz-Musiker** (UDJ) wird ihr diesjähriges 11. Deutsches Jazz-Forum in Erlangen veranstalten. Erste Vorgespräche mit Rainer Glas von der dortigen Jazzmusiker-Initiative haben anläßlich des letzten Forums in Oldenburg bereits stattgefunden. Voraussichtlicher Termin ist der 19. und 20. November 1982.

Dieter Nentwig konnte kürzlich das 10jährige Jubiläum seiner Gastspieldirektion feiern. Der in Frankfurt geborene, in Maintal ansässige Vollblut-Jazzer hat sich vor allem durch seine Vermittlung von Oldtime-, Blues- und Folkgruppen einen guten Namen gemacht. Nentwig besitzt eine der größten Jazzplattensammlungen und doziert an der Volkshochschule in Frankfurt über das Thema „Die Geschichte des Jazz". Vor einigen Jahren rief er auch eine eigene Schallplattenfirma ins Leben, Joke Records.

Thelonious Monk gestorben

In einer Klinik in Englewood, New Jersey, starb am 17. Februar einer der eigenwilligsten und markantesten Musiker der nach der Swing Ära neubelebten Jazzentwicklung: Thelonious Monk. Nachdem er sich auch aus gesundheitlichen Gründen in den letzten Jahren von der Jazzszene zurückgezogen hatte, erlitt er vor einiger Zeit eine Gehirnblutung, war Anfang Februar in Koma verfallen und daraus nicht mehr erwacht. Er war 61 Jahre alt.

Als 21 jähriger hatte Monk im Lukky Millinder Orchester gesessen, nachdem er zuvor schon mit dem Musikerkreis um Charlie Parker und Dizzy Gillespie in Kontakt gekommen war, deren neue musikalische Ideen kennengelernt und mit seinen eigenen zu verbinden gesucht hat. Obwohl er immer wieder mit verschiedenen profilierten Musikern von Coleman Hawkins bis John Coltrane gemeinsam musiziert hat, war er doch Außenseiter und Einzelgänger geblieben, als Mensch und Musiker. Seine eigene, verquere Art des Klavierspiels wurde viel diskutiert, doch gab er gerade dadurch seinen Musikerkollegen mehr und fruchtbarere Anregungen als die meisten Neuerer jener Entwicklungspoche. Auch die von ihm komponierte Musik zeichnet sich so stark durch außergewöhnliche melodische, harmonische und rhythmische Strukturen aus, daß sie sofort identifizierbar ist. Zweifellos war Thelonious Monk einer der interessantesten und anregendsten Jazzmusiker, der in seiner Ausstrahlung nicht zu Unrecht mit Ellington und Mingus verglichen wird, der indessen in einer eigenen Welt lebte und - zumal er für jede Art von Publicity unzugänglich war - nie im vollen Scheinwerferlicht stand. Seine vielen Stücke aber sind so sehr in den Jazz eingeflossen, daß sein Name so wenig vergessen wie die Erinnerung an ihn verblassen wird.

Brian Carrick wird mit seinen Heritage Hall Stompers vom 6. Mai bis 6. Juni auf Deutschlandtournee gehen. Mit dem englischen Klarinettisten, der die Klarinette von Joe Darensbourg geerbt hat, spielen u. a. der holländische Bassist Ad van Beerendonk und der belgische Schlagzeuger Denis Vereekken. Kontaktanschrift: East West Promotion, Hagenstr. 24,3000 Hannover 1, Tel. 05 11/31 71 32.

Das Bayerische Staatsministerium der Finanzen hat ein Informationsblatt mit dem Titel **„Die steuerliche Behandlung von Musikkapellen und ihrer Mitglieder"** herausgegeben. Der bayerische Finanzminister richtet sich in seiner Broschüre auch an Jazzgruppen, und zwar nicht nur in Bayern. Folgende Themen werden behandelt: die Jazzgruppe als Personengesellschaft - der „Leiter" als Arbeitgeber - die steuerliche Behandlung von Gruppen - die Gruppe als Verein - steuerliche Behandlung der Musiker - steuerfreie Aufwandsentschädigung etc. Die Probleme werden sehr anschaulich dargestellt und bilden eine echte Arbeitshilfe. Anschrift für Bestellungen: Bayer. Staatsministerium der Finanzen, Odeonsplatz 4, 8000 München 22.

Das **United Jazz + Rock Ensemble** unternimmt vom 3.-16. Mai wieder eine Tournee, bei der auch ihre vierte Platte mit dem Titel „Live in Berlin" hergestellt werden soll. Als Vorgruppe fungiert bei dieser Gastspielreise wieder die Sängerin Anne Haigis mit Ihrer Band. Kontaktanschrift: Mood Records, Augustenstr. 50,7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11/62 06 41.

Attila Zoller gab im Februar mit dem Bassisten Rudi Schröder und dem Schlagzeuger Ernst Bier einige Konzerte in Frankfurt, Kassel und Köln. Der Kölner Auftritt wurde teilweise vom Deutschlandfunk direkt übertragen.

Die **B. D. N. Jazz Federation,** ein Zusammenschluß verschiedener Jazzinitiativen im belgisch-deutsch-niederländischen Raum, führt im März das erste Euregio Jazz Festival durch. In Zusammenarbeit mit den regionalen Rundfunkanstalten und staatlichen Institutionen werden sieben Konzertabende in Lüttich, Verviers, Maastricht, Aachen und Würselen sowie ein Nachwuchswettbewerb mit Amateur-Jazzgruppen veranstaltet. Genaues Programm siehe unter Festivals. Kontaktanschrift: Herbert Hansen, Mittelstr. 44, 5102 Würselen.

Ernst-Ludwig Petrowsky, der vom 28. Januar bis 10. Februar auf Indientournee war, stellte sich dabei auch beim Jazz Yatra Festival in Bombay und beim Jazzfestival in Kalkutta vor.

Les enfants du jazz ist der Name einer neuen Jazzformation aus Hamburg, die im Ragtime- und Swingstil spielt. Das Sextett besteht aus dem Kornettisten Joachim Peters, dem Posaunisten Wolfgang Krückeberg, dem Klarinettisten und Sopransaxophonisten Claus-Günter Winkelmann, dem Banjospieler Kai Heuer, dem Bassisten Rüdiger Tresselt und dem Schlagzeuger Rainer Hansel. Kontaktanschrift: Kai Heuer, Auf dem Kamp 16,2000 Tangstedt, Tel. 0 40/6 07 21 79.

Die **Kölner Saxophon Mafia,** die aus den Saxophonisten Armin Tretter, Dave Clarke, Florian Schneider, Gerhard Veeck, Joachim Ullrich und Wollie Kaiser besteht, macht in den kommenden Monaten Rundfunkproduktionen für den WDR, den Deutschlandfunk und Radio Bremen. Die Formation, die beim IV. Kölner Jazz Haus Festival im November 1981 ihr Debut gab, wird Mitte des Jahres eine Live-Platte bei Jazz Haus Music vorlegen. Kontaktanschrift: Wollie Kaiser, Blumenthalstr. 25, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/73 88 11.

Otto Wolters hat vom Generalmusikintendanten des Staatstheaters Braunschweig den Auftrag erhalten, die musikalische Inszenierung eines modernen Musicals durchzuführen. Pianist Wolters hat neben sechs anderen Jazzmusikern die Möglichkeit, viel Jazz und Rock in die Musik einfließen zu lassen. Im März und April soll das Musical ca. 30 Mal aufgeführt werden. Kontaktanschrift: Otto Wolters, 3304 Wendeburg-Ersehof, Tel. 0 53 03/52 55.

Brass, Reeds & Rhythm heißt die Gruppe des Pianisten und Arrangeurs Helmut Link, die sich jetzt mit neuem Konzept vorstellt. Seit ca. 5 Jahren spielen die 8 Ludwigsburger, Stuttgarter und Heilbronner Musiker unter dem Namen United Swing Ensemble. Aus dem damaligen Swing-Repertoire wurde inzwischen ein Programm, das sich von Latin- über Rockjazz- und Bluesnummern bis zu modernen swingenden Stücken erstreckt. Charakteristisch für die Band sind ein 4stimmiger Bläsersatz und eine vielseitige Rhythmusgruppe. Besetzung: Anton Jillich, Trompete, Flügelhorn, Ulrich Gutscher, Posaune, Frithjof „Fidi" Gänger, Alt- und Tenorsaxophon, Raimund Würz, Tenorsaxophon, Helmut Link, Klavier, Werner Akker, Gitarre, Lothar Sieb, Baß, Karlheinz Link, Schlagzeug.
B. R. R. wird vom 14.-16. April beim Jazzfestival in Marcia, Südspanien, gastieren. Kontaktanschrift: Helmut Link, Rechbergstr. 23, 7141 Möglingen, Tel. 0 71 41/48 23 49.

Das **Garry Hagberg-Spencer Barton** Gitarrenduo wird vom 21. März bis 3. April wieder auf Deutschlandtournee sein. Die beiden amerikanischen Gitarristen, die bereits 1980 eine Gastspielreise durch Deutschland unternahmen, werden im Rahmen ihrer erneuten Tournee auch Aufnahmen für ihre Debutplatte machen. Kontaktanschrift: Thomas Horstmann, Hölderlinstr. 29,7433 Dettingen, Tel. 0 71 23/7 29 52.

Wittek-Kaiser-Manderscheid haben Ende letzten Jahres einen Live-Mitschnitt für den WDR gemacht. Das Kölner Trio, das aus dem Saxophonisten, Flötisten und Baßklarinettisten Wollie Kaiser, dem Bassisten Dieter Manderscheid und dem Schlagzeuger Fritz Wittek besteht, wird im März seine erste Platte unter dem Titel „Trotzdem . . ." bei Jazz Haus Music vorlegen. Kontaktanschrift: Wollie Kaiser. Blumenthalstr. 25, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/73 88 11.

In 'n **Out,** unter diesem Narrten spielten der Geiger Heribert Wagner, der Bassist Sigi Busch und der Schlagzeuger Pierre Courbois bisher als Trio. Ab März wird es durch den amerikanischen Posaunisten John English und den holländischen Saxophonisten Leo van Oostrom zum Quintett. In dieser neuen Besetzung wird die Gruppe sieben Konzerte in Holland geben. Kontaktanschrift: action tours, Borculoseweg 40 b, N-7161 HA, Neede, Tel. 54 50 33 47.

Festivals

Aschaffenburger Jazzfestival
3. März 1982, Stadthalle
Timeless All Stars - Cedar Walton - Harald Land - Curtis Fuller - Bobby Hutcherson - Buster Williams - Billy Higgins. Archie Shepp & Family of Percussion
Kontaktanschrift: Rudi Kraus, Stadelmannstr. 5, 8750 Aschaffenburg, Telefon 0 60 21/2 53 89

International Jazz Festival 1982
4.-26. März 1982 Belgien - Deutschland - Niederlande
4. 3. Aachen. Rotation: Bireli Lagrene Ensemble; 13. 3. Liege, Lion's envoile: Garett List Group; 14. 3. Maastricht: Charles Loos Group; 18. 3. Liege, Pavillon de Ftoe: Blue Note All Stars; 20. 3. Ensival-Verviers, Chapati Two: Philip Catherine - Charlie Mariano - Nicolas Fiszman - Trilok Gurtu; 25. 3. Würselen, Aula Gymnasium: Frey - Tiepold - Thierfelder - Lang, 20.0X5 Uhr; Mingus Dynasty, 22.00 Uhr; 26. 3. Ensival - Verviers, Chapati Two: Barney Kessel Trio.
Kontaktanschrift: BDN Jazz Federation, Herbert Hanse, Mittelstraße 44, 5102 Würselen

Jazzdays Biel-Bienne '82
12.-14. März 1982, Biel-Bienne, Schweiz
12. 3. Swiss Jazz Folk Group. Sunnymoon, 13.3. OM, Franco Ambrosetti Quartett feat. Daniel Humair, George Steinmann Bluesband feat. Mike Hederson, 14. 3. Gloria Niemann Quartett, Urs Peter Schneider, Leon Francioli. Reto Weber, Maurice Magnioni Trio feat. Daniel Humair.
Kontaktanschrift: Jazz in Grenchen, Postfach 217, CH-2540 Grenchen

13. Internationale Jazz-Woche Burghausen
17.-21, März 1982, Mautnerschloß und Stadtsaal
17. 3. Neumond, Joe Haider Jazz Orchestra, 18. 3. Milt Jackson - Monty Alexander - Ray Brown - Mickey Roker, 19. 3. Studio Percussion, Rashied Ali-Arthur Rhames. Mingus Dynasty, 20. 3. Dick Wellstood - Dorotha Donegan - Joe Turner, Louis Armstrong Alumni, Voß-Ignatzek Duo, 21. 3. Frühschoppen mit Joe Turner. Bireli Lagrene, Pim Jacobs Trio + Rita Reys, Changes, Benny Wallace - Aladar Pege - Daniel Humair. Bobby Hutcherson - Harald Land - Curtis Fuller - Cedar Walton - Buster Williams - Billy Higgins
Kontaktanschrift: Altstadt-Agentur, Mautnerstraße 284. 8263 Burghausen, Telefon 0 86 77/14 11

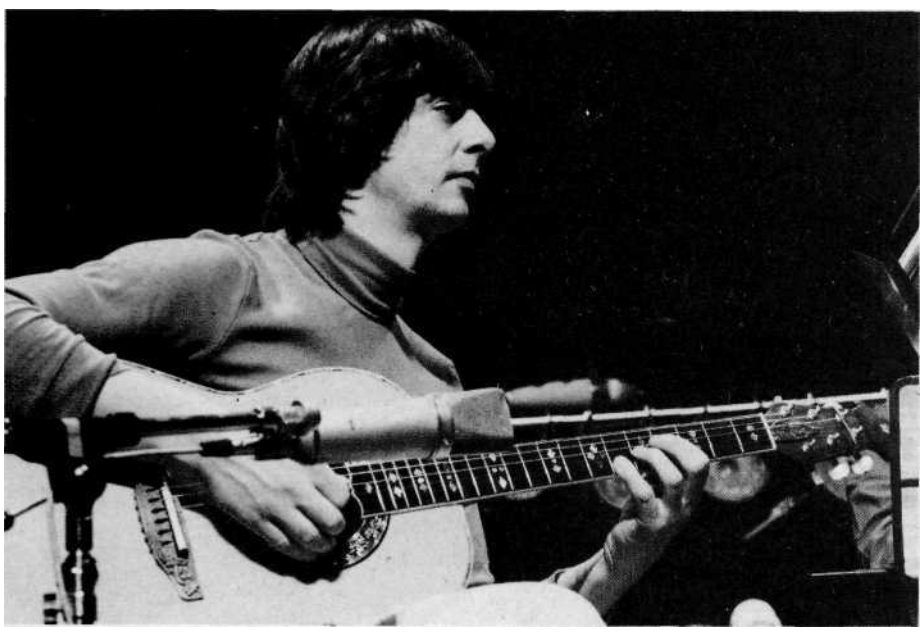
Workshop Freie Musik Berlin
17.-21. März, Akademie der Künste
17. 3. Workshop de Lyon, Heinz Becker Group, Brötzmann - Cyrille, 18. 3. Kowald + Altena, Workshop de Lyon, Tchicai + Graves, 19. 3. Cyrille + Graves, Johnny Rondo Duo + Mike Cooper, Brötzmann - Tchicai - Cyrille - Graves, 20. 3. ML DD4, Kowald + Attena, Heinz Becker Group, Tchicai - Cyrille, 21. 3. Johnny Rondo Duo + Mike Cooper, ML DD4, Brötzmann - Graves.
Kontaktanschrift: FMP, Behaimstraße 4, 1000 Berlin 10, Telefon 0 30/3 41 54 47

Einstimmen für Festivalauftritte in Europa: Barney Kessel...

1. Internationale Tage für Improvisierte Musik Leverkusen '82
28.-29. März 1982, Forum, Agam Saal
Voraussichtlich: Maggie Nicols, Wolfgang Fuchs, Martin Mayes, Alan Tomlinson, Reinhard Hirt, Torsten Müller, Hans Schneider, Paul Lytton, Paul Lovens
Kontaktanschrift: Hans Schneider, Stüttekofenerstr. 14, 5090 Leverkusen **I,** Telefon 02 14/5 96 65

1. Jazz im Theater Festival Salzburg
1.-3. April 1982, Elisabethbühne
Vorraussichtlich: Barry Altschul + Brahma, Jemeel Moondoc Quartett, Neumond, Leroy Jenkins Trio, Air, Anthony Braxton, Hugh Ragin, John Lindberg, Billy Bang Quartet.
Kontaktanschrift: Walter Struger, Ahamerstraße 1, A-4800 Attnang, Telefon 0 76 74/35 85

Beliebte Festival-Attraktion: Philip Catherine — Foto: Manfred Rinderspacher



Kunstdünger's Jazzfestival Innsbruck '82
1.-4. April 1982, Innsbruck
The Art Ensemble of Chicago, Anthony Braxton, Philip Catherine - Charlie Mariano - Trilok Gurtu, Mingus Dynasty, Walt Dickerson - Andrew Cyrille - Don Moye Quartett, The Original Bass Clarinet Choir, Burton Greene Trio, Jemeel Moondoc Muntu, Neighbours.
Kontaktanschrift: Jazzclub Treibhaus, Anzengruberstraße 1, A-6020 Innsbruck/Österreich, Telefon 2 84 75-0 52 22

3. Oster-Jazz-Festival 1982
12. April 1982, Wischlingen, Revierpark
Kontaktanschrift: Saguitarius Music, Oskarweg 44, 4600 Dortmund 18, Telefon 02 31/31 01 95

4. Wittener Oster-Jazz Festival '82
11.-12. April 1982, Jazz Forum und Werk Stadt Witten
Kontaktanschrift: Martin Theurer, Pferdebachstraße 27, 5810 Witten, Telefon 0 23 02/1 38 77

1. Blues & Boogie Festival
23. April 1982, Frankfurt, Alte Oper
Kontaktanschrift: Dieter Nentwig, Taunusstraße 44, 6457 Maintal, Telefon 0 61 94/6 10 48

Dixieland Festival 1982
30. April 1982, Heidelberg, Familia Center
Kontaktanschrift: Dieter Nentwig, Taunusstraße 44, 6457 Maintal, Telefon 0 61 94/6 10 48

Jazz im Zentrum
30. April 1982, Mühlheim, Rhein Ruhr Zentrum
Schnuckenack Reinhardt Quintett, Barrelhouse Jazzband & Beryl Bryden, Tremble Kids, Oscar Klein & Philadelphia Jerry Ricks, Old Metropolitan Jazzband, Rosie's Crazy Washboard Band, Frankfurt City Blues Band, Alexis Korner & Colin Hodgekinson, Bourbon Skiffle Company, Mighty Flea Connors-Tyree Glenn jr. Band, Axel Zwingenberger, Harlem Blues and Jazz Band, Walter h. c. Meyer Pumpe.
Kontaktanschrift: d & p Musicservice Klaus Meyer, Postfach 566, 2200 Elmshorn, Telefon 0 4121/ 615 32

New Orleans Jazz and Heritage Festival 1982
30. April-9. Mai 1982, New Orleans
Voraussichtlich: Count Basie, Lionel Hampton, Ella Fitzgerald, Chick Corea, Dave Brubeck, B. B. King, Chuck Berry u. a.
Kontaktanschrift: Anna Zimmermann, P.O. Box 2530, 1205 North Rampart St., New Orleans, La. 70176, Tel. 504-522-4786

Festivals

Jazz in Duketown
28.-30. Mai 1982, Hertogenbosch, Holland
Festival ohne Eintritt
Kontaktanschrift: d & p Musicservice Klaus Meyer, 'ostfach 566, 2200 Elmshorn, Telefon 0 4121/ 615 32

11. Internationales New Jazz Festival Moers '82
28.-31. **Mai 1982, Freizeitpark**
Kontaktanschrift: Moers Music, Postfach 1612, 4130 Moers 1, Telefon 0 28 41/77 41

3. Internationales Boogie Woogie & Blues Festival
4.-5. Juni, Bonn
Voraussichtlich: Big Joe Turner - Axel Zwingenberger, Katie Webster, Vince Weber, Johnny „Big Moose" Walker, Koko Taylor, Jo-Ann Kelly - Martin Pyrker - Bob Hall - George Green.
Kontaktanschrift: Hans W. Ewert, RG Jazz, WDR Köln, Appellhofplatz 1, 5000 Kölni, Telefon 02 21/ **2 20 44 29**

Egberto Gismonti and Akademia de Dancas, Milcho Leviev, Lajos Dudas Quartett, Berliner Improvisations Trio, Freddie Hubbard Quintet, Laco Deci International Cellula, Lala Kovacev Group, Lester Bowie Ensemble, Sunship, Eddie Lockjaw Davis Quartet, Joe Haider Quartett, John Scofield Trio, Toshiko Akiyoshi - Lew Tabackin Big Band, Larry Vukovich Quartet, Sinto.
Kontaktanschrift: Walter Schätzlein, Am Stadtpark 75, 8500 Nürnberg 10, Telefon 09 11/20 31 48-35 73 48

9. Jazzfestival Balver Höhle
24.-27. Juni 1982, Balve, Sauerland
Vienna Art Orchestra, Egberto Gismonti and Akademia de Dancas, Oriental Wind feat. Okay Temiz, Lester Bowie's Roots to the Source, Uli Beckerhoff's Changes, Krzystof Zgraja - Jacek Bednarek Duo, Frey - Tiepold - Thierfelder - Lang, Klaus Lenz Jazz & Rock Machine, Todor Todorovicz Bluescompany, Haranni Poison Mixers, Max Collies Rhythm Aces u. a.
Kontaktanschrift: Karlheinz Klüter, Postfach 5006, 5860 Iserlohn 5, Telefon 0 23 71/4 06 10

Northsea Jazz Festival '82
16.-18. Juli 1982, Den Haag, Kongreß-Gebäude
Voraussichtlich: Count Basie Orchestra, Ella Fitzgerald, Lionel Hampton All Star Big Band, Fats Domino Rhythm & Blues Explosion, Modern Jazz Quartet, Gerry Mulligan Big Band, Aretha Franklin and Orchestra, Benny Goodman, Buddy Rich Big Band. Bobby McFerrin + Von & Cnico Freeman, George Russell Big Band, Sun Ra, Muhal Richard Abrams Big Band, Dave Brubeck Quartet, Jazztet Reunion, Art Farmer, Benny Golson - Curtis Fuller + Cedar Walton Trio, Anita O'Day, Jon Hendricks, Hendricks & Hendricks, Charlie Ventura, Archie Shepp, Art Blakey and the Jazz Messengers, Johnny Griffin Quartet, Stan Getz, Joe Pass, Jimmy Giuffre Trio, Red Norvo-Tal Fartow, Herb Ellis - Barney Kessel - Charlie Byrd, Marcus Belgrave Band, Charles Lloyd - Michel Petrucciani Quartet, Lester Bowie Ensemble, Sam Rivers, Aki Takase Trio, Ornette Coleman, Cecil Taylor, George Adams - Don Pullen Quartet + Dannie Richmond. Airto Band + Flora Purim, Ray Barretto Salsa Band, Gilberto Gil, James Blood Ulmer, Lounge Uzards, Dick Hyman Classic Jazz Band + Linda Hopkins & Sippie Wallace, Panama Francis Savoy Sultans, Bob Wiiber & The Bechet Legacy + Butch Miles, Jay Me Shann & his Kansas City Stompers, B. B. King, Koko Taylor, Buckwheat, Albert King, Jr. Walker & The All Stars u. v. a.
Kontaktanschrift: Northsea Productions, Paul Acket, Postfach 8 78 40, 2508 DE Den Haag/Holland, Telefon 70-50 16 04

Jazzfest Unna '82
24, September 1982, Alter Markt
Peter Brötzmann, Don Cherry, Gunter Hampel, Jasper van't Hof, Peter Kowald, Jeanne Lee, Albert Mangelsdorff, Max Roach, Irene Schweizer, Leo Smith, Günter Baby Sommer, Ralph Towner
Kontaktanschrift: E. Dieter Fränzel, Kulturamt Stadt Unna, Massenerstraße 33, Telefon 0 23 03/1 58 71, 4750 Unna

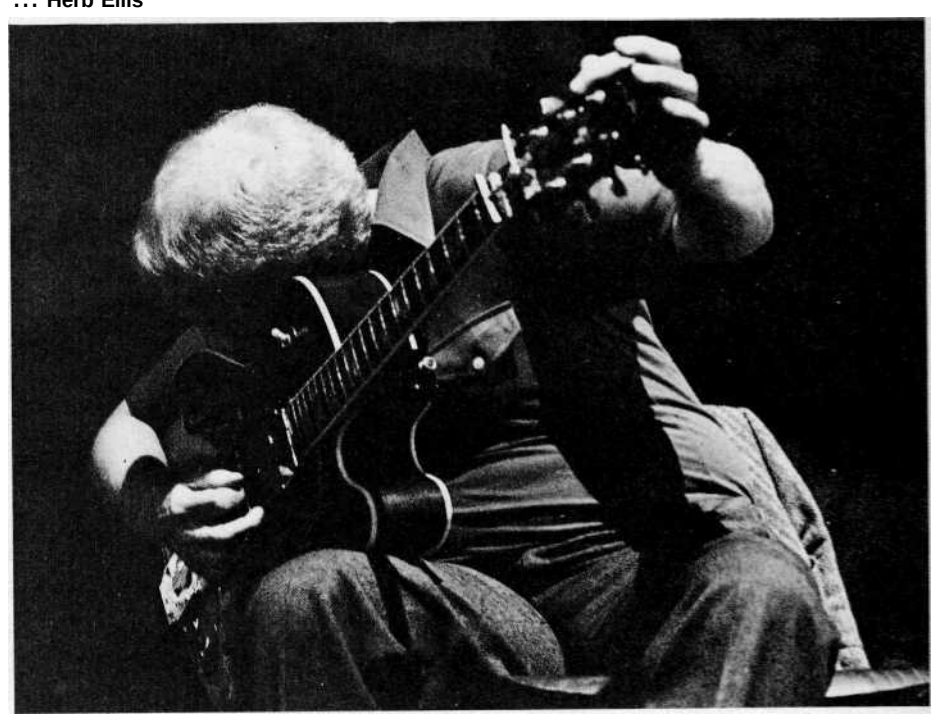
Leverkusener Jazztage '82
10.-17. Oktober 1982, Leverkusen
Kontaktanschrift: Erhard T. Schoofs, An der Dingbank 49, 5090 Leverkusen

3. Nikolaus Festival '82
4. Dezember 1982, Wischlingen, Revierpark
Kontaktanschrift: Saguitarius Music, Oskarweg 44. 4600 Dortmund, Telefon 02 31/31 01 95

... Charlie **Byrd und**

... Herb Ellis

Fotos: Reiner Haebler



5. Festival für zeitgenössische **Musik '82**
5.-6. Juni 1982, **Neuwied**
Egberto Gismonti Quartett, Larry Coryell - Michal Urbaniak, Jack DeJohnette's Special Edition, OM & Dom Um Romao, Barre Phillips - Trilok Gurtu — Blaise Catala, James Newton, Austria Drei feat. Pirchner - Pepl - Roidinger - DeJohnette, Andy Narrell's Steel Drum Group, Frey - Tiepold - Thierfelder - Lang, Trivial
Kontaktanschrift: JIN, Postfach 1926,5450 Neuwied 1

Oldtime Jazz Battle
6. Juni 1**982, Frankfurt, Alte Oper**
Kontaktanschrift: Dieter Nentwig, Taunusstraße 44, 6457 Maintal, Telefon 0 61 94/6 10 48

Heidelberger Jazztage 82
11.-13. Juni 1982, **Heidelberg, Festzelt**
11.6. Chris Barber Jazz & Blues Band, Dutch Swing College Band feat. Beryl Bryden, Barrelhouse Jazzband, Climax Jazz Band, 12. 6. Schnuckenack Reinhardt Quintett, Häns'che Weiss Quintett, La Romanderie, Bireli Lagrene, Titi Winterstein Quintett feat. Bimbam Meerstein, 13. 6. Abdullah Ibrahim Dollar Brand and his African Group, David Friedman Quartett, John Scofield Trio, Albert Mangelsdorff solo, Joe Viera Sextett.
Kontaktanschrift: Walter Ruegsegger, Große Mantelgasse 9, 6900 Heidelberg

Jazz Ost-West '82
17.-20. Juni **1982, Nürnberg, Meistersingerhalle und** Schauspielhaus
Voraussichtlich: Idris Ackamoor, David Friedman Quartett, Aki Takase Trio, Mangelsdorff-Pege Duo,

Mombasa

Peace Maker: Peace, Love And Harmony - Samahdi - Everything Is Possible - Peace Maker - Snake Dance - The Path - M-Zee - Klike
Lou Blackburn tb, Charles Green tp, Tom Nicholas perc, Ed Wright e-b, voc, Tony Nahar dm, Bayo Martins voice
Aufg.: 25.-28. August 1981
Pläne 88268

Nun hat sich also das Pläne-Label der Gruppe Mombasa angenommen. Die unmittelbare Verbindung zu Afrika, insbesondere zu Kenia, die offensichtlich mit dieser Platte beabsichtigt war, bleibt für mich verborgen. Die Musik hat ihre Wurzeln in der afroamerikanischen Tradition des Jazz, und auch die Einbeziehung eines afrikanischen Sprichworts - gesprochen in der Landessprache - im Titel „The path", die Hommage an Kenyatta im Titel „M-Zee" oder auch der Meditationstitel „Samahdi" vermitteln keine speziell afrikanisch-folkloristischen Eindrücke. Geradezu auf Sesamstraßenniveau bewegt sich die Aussage einiger Titel, z. B. „Peace, love and harmony"; einfältiger geht's nimmer! Oder: „Everything is possible". Zu diesem Titel erklärt Lou Blackburn auf dem Cover: „Wenn wir uns alle auf Frieden, Liebe und Eintracht konzentrieren, wird dies alles auch möglich". Ein recht dürftiges politisches Statement. Ausgesprochen peinlich wird es, wenn in „The path" das Halleluja bemüht wird.
Bei all diesen ärgerlichen Äußerlichkeiten fällt es mir schwer, unvoreingenommen etwas zur Musik selbst zu sagen. Glücklichenweise hebt sie sich z. T. ganz erfreulich positiv von all dem aufgesetzten Brimborium ab. Beeindruckt hat mich vor allem Charles Green. Ich gehe davon aus, daß man von diesem Trompeter noch häufiger reden wird. Er bläst sein Horn in bester Boptradition. Man hört Anklänge an Clifford Brown, Kenny Dorham oder den frühen Freddie Hubbard. Sein Ton ist warm, voller Nuancen, und sein Spiel zeichnet sich durch eine sehr persönliche und jazzmäßige Phrasierung aus. Daß er zudem ein ausgezeichneter Techniker ist und auch die hohen Lagen seines Instalments meistert, unterstreicht diesen positiven Eindruck nachhaltig. Lou Blackburn dagegen wirkt blaß und wenig kraftvoll. Sein Versuch auf der Flöte in „Samahdi" kann nicht überzeugen. Ed Wrights E-Baß bleibt im Hintergrund und vermittelt den Eindruck einer soliden Basis für diese sehr konventionelle Musik. Gute Handwerker sind auch die beiden Perkussionisten, Tom Nicholas und Tony Nahar. Vorwärtstreibend und akzentuierend verstehen es beide, sich gänzlich in das vorgegebene Konzept einzufügen.
Die Themen stammen - mit einer Ausnahme - von den Gruppenmitgliedern selbst. Es sind wahre Ohrwürmer dabei! „Everything is possible" und „Peace maker" haben das Zeug, Disco-Hits zu werden. Überaus eingängig und anspruchslos summt man diese Titel nach einmaligem Hören mit. Darüber hinaus sind sie gut tanzbar. Vielleicht sollte Pläne sie auskoppeln und auf einer Single vermarkten? Die Lyrics im Titelstück „Peace maker" sind von einer nicht zu überbietenden Peinlichkeit: „Ein Herz, eine Seele - ein Schicksal ..." usw. Und dies ist nicht einmal jazzmäßig interpretiert! Der Sänger ist hier wohl Ed Wright. - Schade, aber bei aller Widersprüchlichkeit dieser Produktion überwiegt das Peinliche und lediglich Gutgemeinte. Und wenn bei „The path" während eines gestopften und sehr jazzigen Solos von Charles Green ausgeblendet wird, bevor das Stück richtig abgefahren ist, dann hört der Spaß wirklich auf! Mit dieser Produktion jedenfalls hat Pläne den Musikern und sich selbst einen außerordentlich schlechten Dienst erwiesen.

Ulrich Vanek

Part Of Art

Moebius: No Circle - Stara Baska I. S. There - Moebius - Afternoon - Piece ForS. L.
Uli Scherer p, Wolfgang Puschnig as, bei, fl, voc, Herbert Joos flh, tp, Jürgen Wuchner b, Wolfgang Reisinger dm, Joe Koinzer perc
Aufg.: März 1981, Ludwigsburg
Sesam Jazz 1005

Part of Art, der Name dieser Formation, hat doppelten Bezug: Zum einen widmet man sich nur einem Teil der Kunst, nämlich dem zeitgenössischen Jazz in seiner Bebop-fundierten, mit erweiterter Tonalität und freien Strukturteilen versehenen Ausprägung, zum anderen rekrutieren sich die Mitglieder der Gruppe aus dem sicherlich bemerkenswerten, wenngleich im Hinblick auf Originalität und neuschöpferischen Beitrag ein wenig zu hochgejubelten Vienna Art Orchestra. Nimmt man den Gastmusiker, den Perkussionisten Joe Koinzer, hinzu, so sind gleichzeitig auch zwei Drittel des Herbert Joos Quartetts dabei. Aus diesen beiden Blöcken der Besetzungsliste bildet sich denn auch deutlich der Sound der Gruppe. Mit wechselnder Dominanz einer der beiden Handschriften und beruhend vor allem auf dem gestaltenden Beitrag der beiden Solisten Joos und Puschnig, nahezu unabhängig vom jeweiligen Komponisten. Joos bringt die transparente, logisch strukturierte Klangarchitektur, die bedächtig formulierte Melodielinie (sehr deutlich in „No circle" und der freien Ballade „Afternoon"), den kristallklaren, per Hallgerät entrückt und sphärisch wirkenden Blechklang mit ein, der Österreicher die vom VAO bekannten Skurrilitäten, Unwägbarkeiten, Gags (darunter ein wenig origineller, geschweige denn in der Durchführung gleichwertiger Einsatz der von Leon Thomas entwickelten, der Lautbildung afrikanischer Negerstämme nachempfundenen Gesangstechnik) und unkonventionellen Abläufe, die zwar begrüßenswerterweise die wachsende Eigenständigkeit des europäischen Jazz unterstreichen, jedoch bisweilen so überdosiert werden, daß essentielle Jazzelemente wie Swing und Drive auf der Strecke bleiben.
Für das zuletzt Gesagte steht vor allem der Titel „Stara Baska is there", eine Puschnig-Komposition mit viel improvisatorischem Raum für beredte Soli von Joos auf dem Flügelhorn und Puschnig auf der Flöte. Für Joos ist der Einsatz von Hall und Echolette zu einem wesentlichen gestalterischen Mittel geworden; man kann sagen, er ist ein gewichtiger Teil seines musikantischen Profils geworden; kaum daß von ihm einmal der nackte, trockene, intime Trompetenklang eines Chet Baker zu hören ist. Bei der stetigen Verwendung von Hall erfordert es Fingerspitzengefühl, dieses so zu dosieren, daß die Konturen der Artikulation nicht verwässert werden - Joos ist dies bislang ebenso gelungen wie die Vermeidung eines Obereinsatzes des Echolettes. So spielt er das Spiel mit der rezitativen Verflüchtigung auf der vorliegenden Platte auch nur in seinem abschließenden Chorus in dem Titel „No circle", wo er kurze, gepreßte Einzeltöne oder Tonfolgen im Nachhallen aufeinanderprallen und zusammen ausklingen läßt. Im selben Stück hat auch Puschnig ein flüssiges, munterswingendes Solo auf dem Altsaxophon. Etwas behäbig dagegen wirkt - allein schon durch die Klangfarbe des Instruments - dessen Chorus auf der Baßklarinette im Titelstück „Moebius", ein Stück von Joos, dessen skurrile, mechanisch-ostinate Perkussionsfigur verrät, daß auch er Eindrücke aus der Arbeit im VAO in sich aufnimmt. Als sehr umsichtig und stets bereit, auch gestaltende Funktionen zu übernehmen, sobald sich auch nur der kleinste Raum dafür bietet, erweist sich die Rhythmusgruppe in sämtlichen Titeln der Produktion. Käme Kunst von Können, wäre diese nicht nur ein Teil davon. Zwei Minuspunkte allerdings zum Schluß: Vergleichsweise wenig ansprechend ist die Joos-Komposition „Piece for S. L." mit deren unablässiger Repetition eines einzigen Motivs in einem langen Crescendo an Intensität und Rhythmus sowie die Cover-Grafik von Joos.

Gerhard Litterst

JAZZPODIUM

Nr. 4/XXXI April 1982
ISSN 0021–5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,–

E 1315 EX

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt

Verlag D. Zimmerle, Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1

Bob Stewart

6368203 901 02-41
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

‚Die eigene spirituelle Erfahrung spüren lassen'

John Tchicai

Das folgende Interview fand in Athen statt, wo John Tchicai am Praxis Jazz-Festival teilnahm (s. Jazz Podium März 1981, S. 25f.). Gesprächspartner waren Kostas Yiannoulopoulos, Herausgeber der griechischen Jazz-Zeitschrift TZAZ und Hartmut Geerken, Leiter der Programmabteilung des Goethe-Instituts in Athen.

„Wie war das, John, als du 1962 nach New York gekommen bist?"

„Ich bin sofort eingeladen worden, in einer Gruppe von Bill Dixon mitzumachen."

„Waren das Konzerte? Workshops?"

„Es waren Rehearsal-Gruppen, aber wir hatten auch öffentliche Auftritte in Konzerten, die in lofts oder Kaffeehäusern stattfanden."

„Wer spielte da außer Bill Dixon noch mit?"

„Archie Shepp war dabei und Perry Robinson."

„Gibt es Platten aus dieser Zeit?"

„Nein, die Savoy-Aufnahmen von 1964 waren die ersten. Aber es ist gut möglich, daß es Bandaufnahmen aus der frühen Zeit gibt. Ich weiß zum Beispiel, daß irgendeine Rundfunkanstalt Bänder von unserer Musik aufgenommen hat."

„Bist du, nach deinem New Yorker Aufenthalt, nach Europa zurückgekehrt?"

„Ja, wir kamen nach Europa mit einer Gruppe, die sich New York Contemporary Five nannte."

„In den drei Jahren, die du drüben warst, zwischen 1962 und 1965 gab's auch die Jazz Composers Guild."

„Und das New York Art Quartet!"

„Wer hat die New York Contemporary Five gegründet? War es Roswell Rudd?"

„Nein, Rudd war damals noch nicht dabei. Shepp und ich waren die Gründer. Wir haben uns entschlossen, eine gemeinsame Gruppe zu gründen, weil uns die Möglichkeit geboten worden war, eine Tournee durch Skandinavien zu machen. Dieses Angebot war der eigentliche Grund, warum wir uns zusammentaten."

„Wurde die New York Contemporary Five nach der Tournee aufgelöst?"

„Ja, sozusagen. Wir fuhren nach Skandinavien, ich glaube es war 1963, und als wir die Konzerte hinter uns hatten, gingen nur vier von uns nach New York zurück. Archie Shepp blieb in Kopenhagen. Eine Dänin bekam ein Kind von ihm, ich habe es aber nie gesehen; das muß inzwischen ein großer Junge geworden sein. Dann hat Shepp in Kopenhagen ein Saxophon gekauft und nicht bezahlt! Ich glaube, der Verkäufer hat erst nach vielen Jahren sein Geld gesehen. - Shepp erhielt ein paar Gigs in den Orten, wo wir vorher gespielt hatten, und das war natürlich eine gute Gelegenheit für ihn, was zu verdienen. Später kam er dann nach New York zurück."

„Habt ihr euch zerstritten, daß Shepp in Kopenhagen geblieben ist?"

„Nein, nein, der einzige Grund waren die Angebote, die er bekommen hatte. Shepp fühlte sich immer als ein integriertes Mitglied unserer Gruppe, aber er hat einfach die Gelegenheit beim Schöpfe gepackt, als es einige Spielmöglichkeiten für ihn alleine gab. Er spielte mit dänischen Musikern. Auch mit Lars Gullin, dem schwedischen Baritonsaxophonisten. Da ist erst vor kurzem eine Platte herausgekommen, die mit den beiden in dieser Zeit entstanden ist."

„Was hast du in New York gemacht, nachdem sich die New York Contemporary Five aufgelöst hatte?"

„Nun, als Shepp zurückkam, haben wir diese Platte gemacht für Savoy, .Consequences' ist der Titel, eine Seite mit Dixon, die andere mit Shepp. Aber schon damals fing es an, daß Don Cherry ein unsicherer Kandidat wurde. Er kam nie pünktlich, wenn er überhaupt erschien. Niemand wußte, wo er war. Das kannst du auch auf der Platte sehen: Cherry ist nicht oft auf allen Stücken vertreten, weil er zu den Aufnahmen oft zu spät kam. Da haben wir dann manchmal Ted Curson hinzugezogen. Curson hat Cherry auch bei einer ganzen Reihe von Konzerten vertreten."

„Warum war Don Cherry so unzuverlässig?"

„Wie, viele andere Musiker zu dieser Zeit hat er Drogen genommen, und er war natürlich damit beschäftigt, sich den Stoff irgendwo zu besorgen."

„Harte Drogen?"

„Ja."

„War er der einzige in der Gruppe, der auf Drogen stand?"

„Ich glaube, ja. J. C. Moses hat auch Drogen genommen. Aber auf ihn war mehr Verlaß. Aber wenn ich mich recht erinnere, ist er auch nicht auf allen Stücken drauf. Ich weiß eigentlich nicht mehr, warum. Vielleicht aus denselben Gründen?"

„Und wer hat ihn vertreten?"

„Sunny Murray. - Unter solchen Bedingungen war es natürlich nicht möglich, die Gruppe länger zusammenzuhalten. Eines Tages war ein Konzert mit Bill Dixon, wo auch Roswell Rudd mitmachte. Ich sprach ihn an, ob er nicht mit uns arbeiten wolle, und das war dann der Anfang des New York Art Quartet."

„Du hast bisher nichts erzählt von der Jazz Composers Guild."

„Ja, die Jazz Composers Guild existierte etwa zur selben Zeit wie das New York Art Quartet."

„Ihr nanntet euch damals die .Oktoberrevolution'."

„Ja, stört dich das? (Lachen)"

„In welche Zeit fällt dann deine Zusammenarbeit mit Albert Ayler? Ich meine die Platte ‚New York Eye and Ear Control'."

„Das war auch zu dieser Zeit. Wir hatten da einen Vertrag mit ESP."

„Wie ist dein Verhältnis zu Ayler?"

„Er war eine große Inspiration, eine sehr eindrucksvolle Persönlichkeit. Wir verstanden uns hervorragend. Manchmal besuchte er mich zu Hause. Er war einer der ganz großen Musiker, sehr scheu, und es war sehr schwierig, an ihn heranzukommen. Er war auch immer sehr schweigsam."

„Hast du ihn vor oder nach .Ascension' getroffen?"

„Das war vor .Ascension'. Er wohnte in Kopenhagen, und ich kannte ihn, bevor ich nach USA ging. Das war 1961/62. Aber die Platte ‚New York Eye and Ear Control' haben wir zusammen in New York aufgenommen."

„Nochmal zurück zum New York Art Quartet. Wie lange hat diese Gruppe bestanden? Nur für diese Platteneinspielung bei ESP?"

„Nein, nein, ich hatte auch einen Vertrag mit der holländischen Philips, für die wir eine Platte aufgenommen haben. Der Titel war‚Mohawk'. Ich glaube, das war meine beste Platte bisher. Es war eine ideale Verbindung von guter Musik und guter Aufnahmetechnik. Ich glaube, Milford Graves spielte nirgendwo so gut wie auf dieser Platte."

„Ist es wichtig für dich, daß deine Platte technisch gut aufgenommen ist?"

„Ja, ich meine schon. Ich glaube, der Saxophon-Sound muß so sein, wie ich ihn höre. Wenn er von der Platte nicht so kommt, wie ich ihn gespielt habe, dann ist die Platte nicht so interessant für mich. Was ich spiele, will ich nachher auch so hören. Und wenn ich was anderes höre, was nicht so klingt wie mein Saxophon, dann hab' ich kein Interesse daran, die Platte öfter zu hören."

„Ich glaube, diese Einstellung kommt aus der Zeit, als du für ESP aufgenommen hast. Das waren ja mitunter miserable Aufnahmen, von der Technik her gesehen."

„Ja, ja, das klingt alles sehr flach. Deshalb war ich auch so froh, einen Kontrakt bei der holländischen Philips zu bekommen. Da war alles ganz anders, die Studios und die technische Ausrüstung, das war sehr verschieden von dem, was ich vorher kannte. Wir hatten bei Philips den Aufnahmeingenieur, der auch die ganzen Sachen für Blue Note aufgenommen hat und die frühen Coltrane-Platten für Impulse, auch für Prestige, Riverside und Columbia: van Gelder, ein außerordentlich kreativer Techniker, für mich eine ganz große Persönlichkeit im Jazz."

„Wie liegt das zeitlich: die Jazz Composers Guild und deine Zusammenarbeit mit Coltrane?"

„Die Jazz Composers Guild war vor meiner Zusammenarbeit mit Coltrane."

„Wie kam es zur Jazz Composers Guild?"

„Das war eine Idee von Bill Dixon und Cecil Taylor, die wollten etwas für ihre Musik tun und für die jungen Musiker, die in dem ganzen Business keine Chance hatten. Nicht nur in New York, sondern auch anderswo, in den schwarzen Vierteln der Großstädte. Dort wollten sie musikalische Zentren schaffen, um die Arbeitsbedingungen der schwarzen Musiker zu verbessern. Das Ziel der Guild war es nicht nur, Konzerte usw. zu organisieren, zu vermitteln und durchzuführen, sondern jungen schwarzen Musikern ein Selbstwertgefühl zu geben. Sie sollten lernen, sich als Musiker gleichberechtigt in der Gesellschaft zu bewegen. Die Lebensbedingungen sollten durch die Musik verändert werden. Keiner sollte eine Verpflichtung eingehen, bevor es nicht in der Gruppe diskutiert worden ist. Diese, nennen wir's Schwerfälligkeit, war vielleicht der schwache Punkt der Guild, vielleicht führte dieser Mangel an Flexibilität zu ihrer Auflösung."

„War da anfangs nicht auch Shepp mit dabei?"

„Ja, ganz am Anfang gehörte er dazu."

„Wenn ich richtig informiert bin, hat er sich nicht an die Bedingungen der Guild gehalten, Verträge vor der Unterzeichnung in der Gruppe zu diskutieren."

„Ich weiß nicht, ob man das so einfach sagen kann. Schließlich hatte er durch das Angebot von Impulse die einmalige Chance, seine Stellung als Musiker wesentlich zu verbessern, finanziell und auch in bezug auf sein Image."

„Folgende Musiker gehörten der Jazz Composers Guild an: Cecil Taylor, Bill Dixon, Sun Ra, Carla Bley, Paul Bley, Mike Mantler, Roswell Rudd, du selber, und ganz zu Anfang war auch Shepp dabei. Wie kommt es, daß Ornette Coleman nicht dabei war? Er hatte zu dieser Zeit keinen Vertrag mit einer Plattenfirma. Er war ein freier Musiker. War die Guild in Kontakt mit ihm?"

„Ja, Taylor und Dixon haben mit ihm gesprochen, er war sehr begeistert von der Idee, aber Coleman ist eine so ausgeprägte Persönlichkeit, daß er eigene Wege gehen muß. Das siehst du auch an der Musikschule in Woodstock, die Coleman zusammen mit Karl Berger gegründet hat. Die Schule besteht seit vielen Jahren, aber Coleman hat sie noch nie von innen gesehen! Er ist nie in Woodstock gewesen!"

„In diesen Jahren kam Coltrane mit zwei Personen in Kontakt: Yusef Lateef und Olatunji. Und er steht vor der Entscheidung, eine Gruppe mit diesen Musikern zu gründen oder der Jazz Composers Guild beizutreten. Hattet ihr Kontakt zu ihm?"

„Ja, Shepp und Taylor sprachen mit ihm, aber ich glaube, mit Trane verhält es sich ähnlich wie mit Coleman, Er war zu dieser Zeit schon sehr bekannt, so daß er eigentlich keinen Grund hatte, der Guild beizutreten, um solidarisch Geld verdienen zu können."

„Wie kam es, daß aus der Jazz Composers Guild das Jazz Composers Orchestra entstand?"

„Das war eine Idee von Mike Mantler und Carla Bley. Sie haben beide für dieses Orchester geschrieben. Am Anfang hieß die Band ja Jazz Composers Guild Orchestra. Und als die Sache dann auseinanderging, hat Bill Dixon ihnen nicht ertaubt, den Namen der Guild weiter zu verwenden, deshalb nannten sie sich dann Jazz Composers Orchestra. Aber es gab Konzerte und es gibt Platten mit der Gruppenbezeichnung Jazz Composers Guild Orchestra. Da ist z. B. eine auf Fontana, wo auch ‚Mohawk' erschienen ist."

„Bist du aus der Guild ausgetreten?"

John Tchicai: „Ich spiele in **freien Formen und Strukturen, die meine eigenen sind."**

Foto: Robert Urmann

„Ich habe New York 1965 verlassen, das war das Jahr, in dem sich die Jazz Composers Guild aufgelöst hat. Ich bin dann mit dem New York Art Quartet auf Konzerttournee durch Skandinavien gegangen."

„War das vor deiner Zusammenarbeit mit Coltrane?"

„Nein, bevor ich New York verließ, habe ich bei Coltranes .Ascension' mitgemacht."

„Warum hast du nicht mehr mit Coltrane gearbeitet?"

„Er starb bald nachdem wir uns kennengelernt hatten. Ich hatte ihm aber den Vorschlag gemacht, mit dem New York Art Quartet eine Platte einzuspielen, womit er auch einverstanden war. Aber ich war damals einfach nicht schnell genug. Ich hätte zu einer Plattenfirma gehen sollen, zu Impulse zum Beispiel, das hätte sicher geklappt. Aber ich war damals einfach zu jung und zu unerfahren."

„Was bedeutet für dich Coltrane? Du hast ja nicht nur oberflächlichen Kontakt mit ihm gehabt, sondern auf einer der wichtigsten Platten des neuen Jazz mit ihm zusammengearbeitet."

„Er war ein großer Inspirator, halb Prophet, halb Magier. Er hat so viel an Musik und musikalischem Bewußtsein in sich integriert und damit in den Jazz eingebracht, daß er sehr starke positive Vibrations ausstrahlte. Nicht nur die New Yorker Musiker betrachteten ihn als großen Meister. Sein Bewußtsein war sehr stark geprägt von Asien. - Da war etwas, was mich sehr beeindruckt und überrascht hat, damals in Belgien; wir bestritten mit unserem Quartett die erste Hälfte des Konzerts und Coltrane die zweite. Am Ende unseres Auftritts kam er zur Bühne mit seinem Tonbandgerät und wollte uns aufnehmen. Das sage ich nicht ohne Stolz! Ich kann aber nicht mehr sagen, ob das vor oder nach .Ascension' war. Ich bringe die Chronologie immer durcheinander! Auf jeden Fall konnte er uns leider nicht mehr aufnehmen, weil unser Teil nämlich schon zu Ende war! (Lachen)"

„Was hast du nach deiner endgültigen Rückkehr nach Dänemark gemacht?"

„Ich habe angefangen, fürs Radio zu arbeiten. Man wußte, was ich in Amerika gemacht habe, deshalb gab man mir diese Chance. Erst hatte ich ein Oktett, später eine Big Band, die Cadentia Nova Danlca. Da konnte ich im Rahmen von Workshops meine ganzen New Yorker Erfahrungen einbringen. Das war eine Art Kollektiv, vier haben für das Orchester komponiert, die anderen waren Improvisatoren."

„War nicht auch dein Bruder in diesem Orchester?"

„Ja, er hat Sousaphon gespielt. Heute spielt er nur noch Geige, dänische Volksmusik, Volkstanz und solche Sachen. Wir haben beide Geige gespielt, als wir Kinder waren."

„Hast du in diesen Jahren ausschließlich in Dänemark gearbeitet?"

„Nein, ich war in Italien mit Gunter Hampel oder in Holland beim frühen ICP mit Bennink, Mengelberg und diesen Leuten. Ich war auch in Baden-Baden beim Free Jazz Meeting, aber das war später, 1970 glaube ich."

„Warst du seither wieder in den USA?"

„Ja, 1979, nach 14 Jahren zum ersten Mal wieder."

„Nach 1965 entstand viel freie Musik in Europa. Die Europäer fühlten sich zum ersten Mal befreit von der amerikanischen Szene. Bald gab es auch eine Aufsplitterung der Schulen. Auf der einen Seite war da die sogenannte englische Schule mit Westbrook, Bailey usw. und in Deutschland Schlippenbach, Brötzmann usw. Siehst du einen Unterschied zwischen diesen beiden Zweigen?"

„Ja, natürlich, das ist doch offensichtlich. Da gibt es einen Riesenunterschied. Es muß mit dem Nationalcharakter und der Mentalität zu tun haben und dem Temperament. Auch der Sound ist nicht derselbe, ich höre da große Unterschiede. In England ist ja gar nicht mehr viel übriggeblieben vom Sound. Die spielen nur noch peng zing tut da pff.. . (Lachen)"

„Magst du die englischen Free Jazzer?"

„Ja, manche. John Stevens, Chris McGregor, Surman zum Beispiel. Aber es ist schwierig. Da gab's mal einen kleinen Zwischenfall als wir in Cambridge spielten, zwischen Derek Bailey und mir. Auch dieser Zwischenfall zeigt ein bißchen den Unterschied zwischen den englischen und den anderen europäischen Jazzern. Ich spielte damals mit zwei englischen Schlagzeugern, und Bailey hatte eine andere Gruppe. Am Ende des Konzerts sollten beide Gruppen eine Art Jam Session machen. Er kam später, wir hatten schon angefangen, und ich hatte offensichtlich seine Gitarre ein bißchen zur Seite geschoben. Er machte einen verärgerten Eindruck, und ich fragte ihn, was los sei. Da antwortete er: Was kümmerst du mich überhaupt, geh doch auf die Bühne und spiel deine C-Dur-Skalen! - Er nimmt das, was er macht, als Maßstab und etwas anderes läßt er nicht gelten."

„Zu welchem nationalen Temperament rechnest du dich selber?" Deine musikalischen Wurzeln liegen doch sicher in Amerika?"

„Du hast verschiedene Länder genannt, aber du mußt daran denken, daß ich aus Afrika stamme. Mein Vater war Afrikaner und ich fühle eine ganze Menge Afrikanisches in mir. Mein Vater war eine Art Hausjunge bei dem deutschen Afrikaforscher Leo Frobenius im Kongo. Als er nach vielen Jahren im Kongo nach Berlin zurückging, nahm er meinen Vater mit. Er war damals 13 oder 14 Jahre alt. Er hat Reisen gemacht nach Norwegen und Belgien und schließlich ließ er sich in Dänemark nieder. Aber ich habe keine Jahreszahlen aus dem Leben meines Vaters. Er heiratete in Dänemark. Was da alles über meinen Vater in dem Buch von Carles und Comolli (Free Jazz - Black Power) steht, von wegen Schatzmeister eines kongolesischen Diplomaten, ist barer Unsinn! Wo die das bloß herhaben? - Mein Vater kam aus dem Ort Loango im Kongo. Die Familie meines Vaters lebt noch dort, der Dichter Tchicaya U Tam'si gehört dazu."

„Warst du einmal in Afrika?"

„Nein, nie. Aber ich glaube, das heißt nichts. Durch meine Abstammung muß ich psychisch anders gebaut sein als ein Europäer."

„Findest du den afrikanischen Background auch in der amerikanischen Szene?"

„Für mich kommt dieselbe Botschaft aus dem amerikanischen Jazz und aus der afrikanischen Musik. Wenn ich afrikanische Musik höre, merke ich, daß es Gemeinsamkeiten gibt mit meiner eigenen Konzeption von Musik. Das liegt in mir sehr nahe beieinander."

„Konzeption oder Feeling?"

„Beides. Das ist nicht nur eine mentale Angelegenheit."

„Hat dein Vater mit dir Musik gemacht?"

„Nein, nie. Nur wenn er sehr froh und glücklich war, nahm er einen Stuhl und tanzte mit dem Stuhl im Zimmer herum. (Lachen)"

„Fühlst du dich in der europäischen Jazzszene isoliert?"

„Ja, in einer bestimmten Weise. Aber das macht mir nichts aus. Splendid isolation!"

„Wir haben deine Platte auf Steeple Chase gehört (‚Real Tchicai'), da ist ein sehr persönlicher Tchicai-Sound auszumachen. Und da ist die Platte, die du mit Johnny Dyani gemacht hast (.Witchdoctor's Son'). Da spielst du afrikanische Musik. Ist das repräsentativ für dich?"

„Nein, nicht so sehr. Die Platte steht ganz unter dem Einfluß von Dyanis Persönlichkeit. Auch die ganze Situation, in der diese Platte entstanden ist, ist nicht sehr typisch für mich. Ich habe meistens gute Musik mit Dyani gemacht, aber das geht immer in eine andere Richtung, wenn wir zusammen sind. Er hat ein mehr diatonisches Ohr. Er spielt nicht free im selben Sinne wie ich. Und wenn wir zusammen sind, ist er so stark in seinem Ausdruck, daß es sinnlos wäre, das zu ändern. So ist es besser mitzumachen, als dagegen zu spielen."

„Wie siehst du deine eigene Musik?"

„Oh, das habe ich noch nicht herausgefunden! Ich versuche immer rjoch, herauszufinden, was es ist, was ich mache! (Lachen) Eigentlich ist alles repräsentativ, was ich mache. Aber was bin ich und was bist du? Wir wissen nicht, was wir sind. Und neue Dinge können aus derselben Quelle kommen."

„Du hast einmal den Wunsch geäußert, nach Afrika zu fahren, um den Heimatort deines Vaters zu besuchen. Steckt da was

Moralisches dahinter oder etwas Sentimentales? Willst du deine Identität suchen?"

„Nein, nicht notwendigerweise. Mich interessiert es, zu verstehen, wie das Land fühlt, wo ich herkomme und wie ich mich fühle, dort zu sein. Das interessiert mich."

„Du denkst also nicht in erster Linie an die Musik?"

„Nein, ich habe genug Musik in mir. Ich kann diese Musik aus mir herausholen, wenn die Zeit da ist. Ich kann sie aus mir herauslassen."

„Wurdest du von den Musikern, mit denen du gespielt hast, mit Ayler, Coltrane, Shepp, Cherry und all den anderen beeinflußt? Was haben sie dir gegeben?"

„Das ist schwer zu sagen. Ich habe viel gelernt, und es ist mir möglich, ihnen zu folgen wenn sie spielen und ich verstehe, wie sie sich entwickelt haben und kann Vergleiche ziehen zu meiner eigenen Entwicklung."

„Hast du deine Musik jemals politisch gesehen?"

„Nein. Ich hatte nie Interesse an politischen Dingen, und ich war immer der Überzeugung, daß Musik nichts mit Politik zu tun haben sollte. Wenn ich mich mit Musik beschäftige, kann ich keinen Grund sehen, was das mit Politik zu tun haben soll. Nachträglich bemerke ich zwar manchmal, daß meine Musik politische Musik geworden ist, aber es ist kein Parameter, wenn ich spiele. Das sind zwei verschiedene Welten. Es sind zwei verschiedene Formen von Existenz. Und eine politische Existenz hat nichts zu tun mit einer musikalischen. Ich habe nichts mit der politischen Welt zu tun."

„Vielleicht sollten wir das Wort .politisch' analysieren, denn ich betrachte dich, John, als einen politischen Menschen. Musik ist eine Sache der Kommunikation, und Kommunikation geht nach gesellschaftlichen Regeln vor sich. Da bist ja nicht nur du, der spielt, sondern da bin auch ich, der ich dir zuhöre. Warum spielst du freie Musik und nicht, sagen wir, Volksmusik? Was für eine Bedeutung hat freie Musik für dich?"

„Diese Musik interessiert mich. Ich brauche mich nicht nach einer Bedeutung fragen. Sobald mich eine Musik interessiert, reicht mir das. Und wenn ich dieses Interesse lebendig halten kann und sogar meinen Lebensunterhalt damit verdienen kann, dann ist mir das genug."

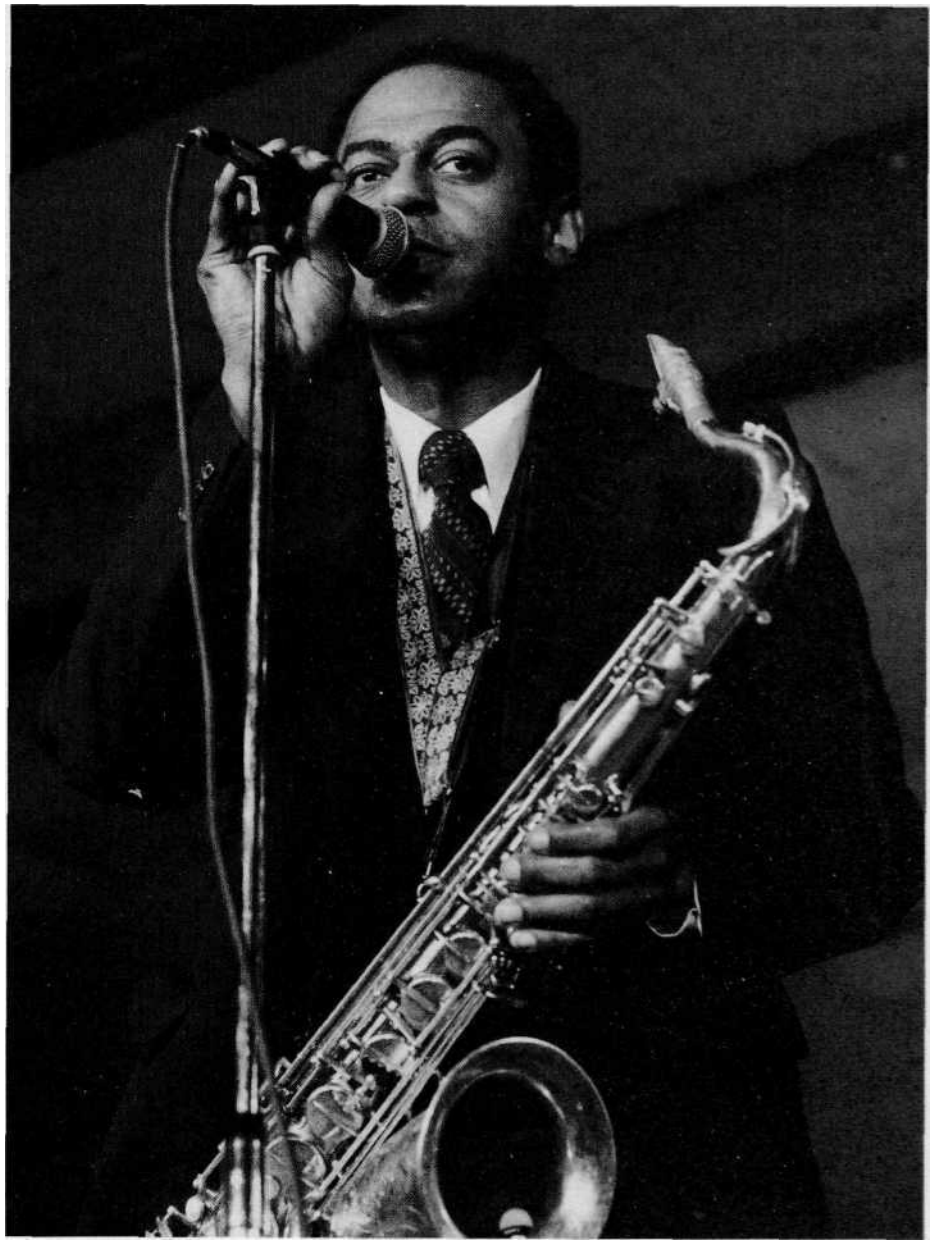
„Spielst du für dich allein oder spielst du für den Hörer?"

„Wenn ich vor einem Publikum spiele, spiele ich für die Leute und für mich."

„Glaubst du, daß du an einem sozialen Veränderungsprozeß teilnimmst, wenn du spielst?"

„Ja, ich glaube schon. Und wenn du .politisch' in diesem Sinne verstehst, dann bin ich natürlich ein politischer Musiker."

„Glaubst du, daß deine Musik revolutionär ist? Wenn ja, bis zu welchem Punkt?"



Gründete mit John Tchicai die New Yorker Contemporary Five: Archie Shepp
Foto: Paul Gerhard Deker

„Ich spiele in freien Formen und Strukturen, die meine eigenen sind. Du kannst natürlich in bestehenden Musikarten ähnliche Formen und Strukturen finden. Das ist nicht unbedingt was Neues, was ich mache."

„Was erwartest du vom Publikum?"

„Das Publikum sollte denselben Spaß haben wie ich. Sie sollen sich für diese Musik genauso interessieren wie ich mich dafür interessiere. Vielleicht kann ich sie auch meine eigene spirituelle Erfahrung spüren lassen."

Schallplattenhinweise

John Tchicai/Archie Shepp, Rufus (Fontana 881 014), 1963
New York Contemporary Five, Consequences (Fontana 881 013), 1963
New York Contemporary Five vol. 1 (Polydor 623235), 1963
New York Contemporary Rve vol. 2 (Polydor 623267), 1963
New York Eye and Ear Control (ESP 1016), 1964
Archie Shepp, Four For Trane (Impulse A-71), 1964
New York Art Quartet, Black Dada Nihilismus (ESP 1004), 1964
The Jazz Composers Guild Orchestra, Communication (Fontana 681 011), 1964
John Coltrane, Ascension (Impulse A-95). 1965
New York Art Quartet, Mohawk (Fontana 681 009), 1965
Roswell Rudd (America 6114), 1965
Instant Composers Pool (ICP 002), 1968
John Tchicai and Cadentia Nova Danica (Polydor 583770), 1968
John Lennon and Yoko Ono, Unfinishes Music No. 2 (Zapple 01), 1969
John Tchicai and Cadentia Nova Danica, Afrodisiaca (MPS 15249), 1969
John Tchicai/Irene Schweizer Group, Willi the Pig (WIL1), 1975
John Tchicai Solo (FMP SAJ 12), 1977
John Tchicai and Strange Brothers (StoryvHle 1015), 1977
John Tchicai Trio, Real Tchicai (Steeple Chase 1075), 1977
John Tchicai and Strange Brothers, (FMP SAJ 15), 1977
John Tchicai/Andre Goudbeek, Duets (SVM 2). 1977
Johnny Dyani with John Tchicai and Dudu Pukwana, Witchdoctor's Son (Steeple Chase 1098). 1978
The Berlin Jazz Workshop Orchestra. Who Is Who? (FMP SAJ 24), 1978 John Tchicai/Andre Goudbeek, Barefoot Dance (Marge 07), 1979
John Tchicai, Live in Athens (Praxis CM 101), 1980
John Tchicai/Hartmut Geerken, Continent (Praxis CM 102), 1980
Pierre Dörge Quartet, Ballad round the left corner (Steeple Chase 1132), 1980

Sozialgeschichte des Jazz in den USA

(Unter diesem Titel wird im Mai im Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt ein Buch von Ekkehard Jost vorgelegt werden, aus dem wir mit freundlicher Genehmigung des Autors nachfolgend ein Kapitel Vorabdrucken)

Einleitung

Was eine Sozialgeschichte des Jazz zu leisten vermag, hängt nicht nur davon ab wie tief sie gräbt und welche Fülle von Fakten sie dabei zutage fördert, sondern vielmehr davon, worauf sie ihre Fragestellungen richtet und welchen Geltungsanspruch sie an sich selbst stellt.

Begnügt sie sich damit, die historische Entwicklung der Jazzszene (auf den Begriff ist zurückzukommen) in einer Art Ereignisgeschichte des Außermusikalischen nachzuweisen, so gibt sie nicht nur ihren Anspruch, eine Sozialgeschichte des Jazz zu sein, preis, sondern wird zugleich als Sozialgeschichte fragwürdig.

Geschichtsschreibung besteht, wenn sie als solche ernst genommen werden will, niemals nur in der chronologischen Aneinanderreihung von einzelnen Fakten, sondern in deren sinnvoller Verknüpfung. Erst in den Zusammenhängen zwischen den Einzelphänomenen wird Geschichte sichtbar.

Verstehen wir unter Jazzszene die historisch veränderliche Gesamtheit der Organisationsformen jazzmusikalischer Produktion Distribution und Rezeption einschließlich der an den verschiedenen Stufen des Prozesses beteiligten sozialen Gruppen, so besteht eine der grundlegenden Aufgaben sozialgeschichtlicher Jazzforschung in der Analyse dieses Beziehungsgefüges in seiner historischen Dynamik. Eine solche Analyse ist notwendiger Bestandteil, wenn nicht gar Voraussetzung für eine Sozialgeschichte des Jazz, jedoch nicht mit dieser zu verwechseln. Denn die letztere ist, auch bei einer deutlichen Akzentuierung des Sozialen, keineswegs im gleichen Maße von der Musik selbst emanzipierbar wie die erstere.

Die Sozialgeschichte des Jazz verlangt damit, beim Worte genommen, nach einer Verknüpfung von drei Dimensionen: der historischen, der sozialen und der musikalischen oder ästhetischen. Das klingt, auch ohne daß zunächst geklärt ist, wie diese Dimensionen aufeinander bezogen werden können, sehr anspruchsvoll. Impliziert es doch eine Integration oder zumindest Kooperation von Teildisziplinen, die im allgemeinen eher beziehungslos nebeneinander stehen: Jazzgeschichtsschreibung, Jazzsoziologie und jazzmusikalische Analyse.

Damit ist freilich noch nicht das ganze Terrain abgesteckt und jede relevante Relation unter Kontrolle. Denn natürlich enthält auch dieses relativ aufwendige Begriffsgebilde Sozialgeschichte des Jazz immer noch einen Grad an Abstraktion, der schwer zu ertragen ist. Denn nicht nur ist eine soziale Konfiguration wie die Jazzszene, losgelöst von den allgemeinen gesellschaftlichen Verhältnissen, deren Teil sie ist, kaum angemessen zu analysieren: auch die musikalischen Konfigurationen hängen, soweit sie durch Außermusikalisches überhaupt erklärbar sind, keineswegs nur mit der inneren Dynamik der Jazzszene zusammen, sondern ebenso mit den gesamtgesellschaftlichen Bewegungen. Woraus folgt, daß eine Sozialgeschichte des Jazz immer auch aus der Perspektive und im Zusammenhang mit der Geschichte - in diesem Fall der amerikanischen Geschichte - gesehen werden muß.

Da es nicht Sinn dieser Vorbemerkungen sein kann, eine ausführlich ausgearbeitete Methodologie einer Sozialgeschichte des Jazz zu entwerfen, möchte ich nur versuchen, in der gebotenen Kürze einige grundsätzliche Probleme meiner Arbeit zu erörtern und insbesondere einige Begriffe zu klären.

Geht man davon aus, daß das hinter historiographischer Arbeit stehende Erkenntnisinteresse im wesentlichen nicht auf die Sachen selbst gerichtet ist (das heißt für uns: den Jazz, die Musiker, die Schallplattenindustrie, die amerikanische Gesellschaft usw.), sondern vielmehr auf die Relationen zwischen ihnen, und zwar in ihrer historischen Dynamik, so ist es zunächst einmal wichtig, sich über die Art des Beziehungsgefüges Klarheit zu verschaffen, das wir vor uns haben.

In einem Vorwort Zur Kritik der politischen Ökonomie schreibt Marx: „In der gesellschaftlichen Produktion ihres Lebens gehen die Menschen bestimmte, notwendige, von ihrem Willen unabhängige Verhältnisse ein, Produktionsverhältnisse, die einer bestimmten Entwicklungsstufe ihrer materiellen Produktivkräfte entsprechen. Die Gesamtheit dieser Produktionsverhältnisse bildet die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die reale Basis, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebt, und welcher bestimmte gesellschaftliche Bewußtseinsformen entsprechen. Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozeß überhaupt. Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt. Auf einer gewissen Stufe ihrer Entwicklung geraten die materiellen Produktivkräfte der Gesellschaft in Widerspruch mit den vorhandenen Produktionsverhältnissen oder, was nur ein juristischer Ausdruck dafür ist, mit den Eigentumsverhältnissen, innerhalb deren sie sich bisher bewegt hatten ... In der Betrachtung solcher Umwälzungen muß man stets unterscheiden zwischen der materiellen, naturwissenschaftlich treu zu konstatierenden Umwälzung in den ökonomischen Produktionsbedingungen und den juristischen, politischen, religiösen, künstlerischen oder philosophischen, kurz ideologischen Formen, worin sich die Menschen dieses Konflikts bewußt werden und ihn anfechten."[1]

Die Anschaulichkeit und scheinbare Einfachheit des Basis-Überbau-Modells, das für die musiksoziologische Reflexion - wie auch immer - von großer Bedeutung war und ist, verhinderte nicht, sondern provozierte eher, daß dieses Modell häufig zur Begründung eines abstrakten Kausalitätsprinzips herangezogen wurde, nach welchem die Ursache jeder künstlerischen Äußerung in einer letzten ökonomischen Instanz zu finden sei.

Jedoch die Beziehungen zwischen Wirtschaft und Gesellschaft, Produktionsweisen und Bewußtseinsformen sind äußerst komplex, und man darf sich nicht darüber hinwegtäuschen, daß ein so anschauliches Begriffspaar wie Basis-Überbau nur ein vereinfachendes Bild für die in der Komplexität historischer Prozesse wirkende Dialektik ist.

Als Produkt menschlichen Bewußtseins gehört der Jazz dem (ideologischen) Überbau an, der freilich - wie Lukács deutlich machte - nicht nur passiv auf die ökonomischen Zwänge reagiert, sondern selbst wiederum an der „Erzeugung" gesellschaftlicher Wirklichkeit beteiligt ist.[2] Marx spricht davon, daß die Musik im Menschen den Sinn für Musik schaffe. Das bedeutet: Die Musik ist nicht nur - und wie zu zeigen sein wird, niemals gänzlich - Funktion von etwas, sondern erfüllt zugleich selbst auch immer Funktionen.

Akzeptiert man als Grundaussage, daß in der Beziehung von Unterbau und Überbau, Gesellschaft und Kunst, kein starres Kausalitätsprinzip am Werke ist, sondern daß ein kompliziertes Geflecht von Wech-

selwirkungen besteht, so gilt es, die Perspektiven zu finden, von denen aus dieses Geflecht zu betrachten ist. Versuchen wir analytisch auseinanderzuhalten, was in der Realität ineinandergreift, so gelangen wir zu drei Aspekten, die uns als Leitlinien unseres Erkenntnisinteresses nützlich zu sein versprechen:

Erstens die Frage nach den Konstitutionsbedingungen: Wie greifen gesellschaftliche Tendenzen in die jazzmusikalische Produktion ein?

Zweitens die Frage nach dem Widerspiegelungsverhältnis: Was sagt eine bestimmte jazzmusikalische Erscheinungsform über die gesellschaftlichen Tendenzen der Zeit aus?

Und drittens die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion: Welchen Zweck und welche Aufgaben erfüllt Jazz in einer bestimmten gesellschaftlichen Konstellation?

Die Herausarbeitung dieser drei Aspekte soll nicht nahelegen, daß es sich dabei um alternative methodologische Ansätze handelt. Sie bezeichnen vielmehr eine dreiseitige Fragestellung, in der freilich ein Wechsel der Perspektive von Fall zu Fall durchaus legitim sein dürfte. Die über eine im plattesten Sinne materialistische Basis-Überbau-Schematik hinausführende Erkenntnis, daß Kunst, Literatur und Musik als Produkte geistiger Arbeit mehr sind als nur passiver Reflex der an der Basis ablaufenden ökonomischen Bewegungen, daß sie vielmehr als Teilmomente im gesamtgesellschaftlichen Prozeß selbst aktiv sind, ist für unser Beziehungsgefüge „Sozialgeschichte des Jazz" von grundlegender Bedeutung. Aus ihr folgt eine zweite, nicht weniger wichtige. Lukács schreibt: ,,Die geistige Tätigkeit des Menschen hat also auf jedem ihrer Gebiete eine bestimmte relative Selbständigkeit: dies bezieht sich vor allem auf die Kunst und die Literatur. Ein jedes solches Tätigkeitsgebiet, eine jede Sphäre entwickelt sich - durch das schaffende Subjekt hindurch - selbst, knüpft unmittelbar an die eigenen früheren Schöpfungen an, entwickelt sich weiter, wenn auch kritisch und polemisch. - Wir haben schon darauf hingewiesen, daß diese Selbständigkeit relativ ist, daß sie keineswegs das Leugnen der Priorität des wirtschaftlichen Unterbaus bedeutet. Daraus folgt aber bei weitem nicht, daß jene subjektive Überzeugung, eine jede Sphäre des geistigen Lebens entwickle sich selbst weiter, eine bloße Illusion sei. Diese Selbständigkeit ist im Wesen der Entwicklung, in der gesellschaftlichen Arbeitsteilung objektiv fundiert."[3]

Der „relativen Selbständigkeit", oder auch „relativen Eigengesetzlichkeit"[4] künstlerischer Produktion, die sich in einer - wie Dahlhaus es nannte - „internen Problemgeschichte" (beispielsweise des Komponierens) manifestiert[5], kommt in den verschiedenen künstlerischen Disziplinen eine unterschiedliche Geltung zu. Dies hängt nicht nur mit den Besonderheiten des jeweiligen künstlerischen Materials zusammen, sondern auch mit dem Grad der Traditionsbindung und vor allem mit dem Maß der direkt funktionellen Verklammerung des jeweiligen Genres mit dem gesellschaftlichen Kontext, mit seiner Abhängigkeit oder Unabhängigkeit von den Verwertungsinteressen der Kulturindustrie. In dieser Hinsicht ist es durchaus naheliegend, daß der Spielraum relativer Eigengesetzlichkeit im Jazz, als einer in starkem Maße von den Gesetzmäßigkeiten des Marktes abhängigen Musik, vergleichsweise geringer ist als in der unter dem Anspruch des Autonomieprinzips auftretenden Sinfonik des 19. Jahrhunderts. Was wiederum nicht heißt, daß im Jazz - selbst noch in seinen funktionalisiertesten Erscheinungsformen - nicht autogene Momente auffindbar sind, die sich einer sozialgeschichtlichen Interpretation verschließen.

Die Analyse musikalischer Gestaltungsprinzipien und Ausdrucksmittel, die einen Stilbereich des Jazz konstituieren, ist der Sozialgeschichte vorgelagert, ist immer schon erfolgt, bevor die sozialhistorische Reflexion einzusetzen vermag.

Die relative musikalische Eigengesetzlichkeit: die gesellschaftlichen Konstitutionsbedingungen: der dokumentarische (die Widerspiegelungsverhältnisse betreffende) Aspekt und die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion - jeweils in ihrem historischen Wandel - bezeichnen die Perspektiven, unter denen wir das Beziehungsgefüge einer Sozialgeschichte des Jazz anpeilen.

Was aber betrachten wir konkret? Ohne Frage kann weder die Gesellschaft Fixpunkt unserer analytischen Bemühungen sein, noch scheint es angemessen, von dem Jazz zu sprechen, so als gäbe es diesen einen Jazz.

Beginnen wir mit dem letzteren und fragen uns: In welcher Form tritt Jazz im Rahmen einer sozialhistorischen Untersuchung sinnvollerweise in Erscheinung? Ich greife in diesem Zusammenhang einen Vorschlag Tibor Kneifs auf, wonach „musiksoziologische Aussagen sich nicht primär auf die Analyse der Einzelkomposition oder des Lebenswerkes eines Tonsetzers stützen" können, sondern „sich vielmehr auf die Beobachtung von möglichst vielen Belegen musikalischer Formung" zu gründen haben. Eine Zusammenfassung dieser Vielzahl von Beobachtungen findet Kneif unter anderem im musikalischen Stil, der - wie er ausführt - eine Brücke zwischen sozialer Welt und musikalischer Form, zwischen allgemeiner Sozialgeschichte und Musikgeschichte schlägt[6].

Der Stilbegriff bildet für die Auseinandersetzung mit der Jazzgeschichte eine zwar nicht unproblematische, aber dennoch zentrale Kategorie. Verstanden im Sinne des von Max Weber eingeführten Begriffs des Idealtypus, bezeichnet er eine Konstruktion, die dazu dient, „einen Komplex von Zusammenhängen in der geschichtlichen Wirklichkeit . . . begrifflich zu einem Ganzen zusammenzuschließen"[7] und damit eine unübersichtliche Realität überhaupt erst beschreibbar zu machen.

Ein Idealtypus „wird gewonnen durch einseitige Steigerung eines oder einiger Gesichtspunkte und durch Zusammenschluß einer Fülle von diffus und diskret, hier mehr, dort weniger, stellenweise gar nicht, vorhandenen Einzelerscheinungen, die sich jenen einseitig herausgehobenen Gesichtspunkten fügen, zu einem in sich einheitlichen Gedankengebilde"[8]. Die Stilbereiche des Jazz, Swing, Bebop, Free Jazz usw. sind solche Gedankengebilde, die in der Totalität der sie konstituierenden Merkmale nirgendwo real auffindbar sind und die dennoch eindeutig auf Reales sich beziehen.

Für die sozialgeschichtliche Arbeit bedeutet die Konstruktion von Idealtypen auf der Basis von musikalischen Strukturanalysen nicht das Ziel, sondern die Grundlage. Das heißt, die Analyse musikalischer Gestaltungsprinzipien und Ausdrucksmittel, die einen Stilbereich des Jazz konstituieren, ist der Sozialgeschichte vorgelagert, ist immer schon erfolgt, bevor die sozialhistorische Reflexion einzusetzen vermag. Insofern steht die Sozialgeschichte des Jazz der Analyse eines einzelnen Musikstückes oder des Personalstils eines einzelnen Musikers keineswegs desinteressiert gegenüber, vielmehr setzt sie diese voraus.

Weder der Jazz im Sinne eines einheitlichen Ganzen noch seine im einzelnen Musikstück sich darstellenden Konkretionen taugen also als Gegenstände sozialgeschichtlicher Analyse, sondern Stilbereiche als idealtypische Repräsentanten bestimmter musikalischer Merkmalskonfigurationen. Einzelne Werke, das heißt in unserem Fall z. B. bestimmte Schallplatteneinspielungen, können dabei insoweit bedeutsam werden, als sie exemplarisch für einen Stil zu stehen vermögen, Modellcharakter besitzen.

Was für die ästhetische Seite unserer Fragestellung gilt, gilt entsprechend für die Analyse des materiellen Unterbaus und der ideologischen Zwischenbereiche. Auch hier haben wir es weder abstrakt mit der Gesellschaft zu tun noch mit einzelnen Individuen, sondern mit bestimmten, typischen Strukturen und Bewegungen, mit kollektiven Verhaltens- und Denkweisen,

die als idealtypische Zuspitzungen von keinem konkreten Individuum erschöpfend und abschließend repräsentiert werden und die dennoch Realität bezeichnen. Um ein Beispiel zu geben: Den Jazzclub der 50er Jahre gab es in diesem Sinne nie, sondern nur Jazzclubs. Dennoch ist es durchaus nicht illegitim, von dem Jazzclub als einer für die Ökonomie und Aufführungspraxis des Jazz bedeutsamen Institution zu sprechen, so lange man sich dessen bewußt ist, daß es sich dabei um eine methodisch notwendige Konstruktion handelt. Einzelne Phänomene, eine Schallplattenfirma oder ein individueller Musiker, können in diesem Zusammenhang allerdings nicht nur - analog zur musikalischen Seite der Fragestellung - insofern bedeutsam für die Argumentation werden, als sie als symptomatisch für eine allgemeine, gesellschaftlich relevante Tendenz anzusehen sind, sondern auch dadurch, daß sie innerhalb eines bestimmten gesellschaftlichen Prozesses de facto eine ausschlaggebende Rolle spielen.

Die am Anfang meiner Überlegungen aufgestellte These, daß eine Sozialgeschichte des Jazz niemals nur aus der inneren Dynamik der Jazzszene ableitbar sei, sondern immer auch aus der Perspektive und im Zusammenhang mit der Geschichte der amerikanischen Gesellschaft gesehen werden muß, bedarf hier nun einiger Modifikationen.

So unwiderlegbar der in der marxistischen Geschichtsphilosophie beheimatete Satz, ,,Es gibt nur eine Geschichte", prinzipiell ist, so steht es andererseits außer Frage, daß historiographische Praxis niemals die Geschichte als Ganzes zum Gegenstand haben kann, sondern immer nur Teilzusammenhänge innerhalb eines Gesamtzusammenhanges. ,,Der Historiker hat", wie Dahlhaus pointiert formuliert „die Geschichte als Ganzes ... gleichsam immer im Rücken, statt sie vor sich hinstellen zu können"[9].

Bei der durch die Erfordernisse historiographischer Praxis vorgegebenen Segmentierung der Geschichte und der Gesellschaft, und der damit verbundenen Selektion von Teilzusammenhängen hat man Gewichtungen vorzunehmen, die aus der relativen Bedeutung einzelner Phänomene und Zusammenhänge, innerhalb des Ganzen einerseits und bezogen auf den Untersuchungsgegenstand andererseits, resultieren. So kann man beispielsweise davon ausgehen, daß für eine Musik wie dem Jazz, deren Vermittlung in so starkem Maße durch die Gesetzmäßigkeiten des Marktes reguliert wird, die Wirtschaftsgeschichte der USA in einem direkteren Verhältnis bedeutsam ist als - sagen wir - jene der Außenpolitik, obwohl beide natürlich wiederum miteinander zusammenhängen.

Auf die gleiche Weise leuchtet es ein, daß für den Jazz als einer im wesentlichen afro-amerikanischen Musik proletarischer Herkunft die ideologischen Tendenzen innerhalb der schwarzen Bevölkerung größere Relevanz besitzen als - sagen wir - die Normen und Wertvorstellungen der weißen anglo-amerikanischen Oberschicht. Die Beispiele ließen sich fortsetzen.

Die relative Bedeutung der verschiedenen gesellschaftlichen Teilsysteme für unsere Fragestellung, die nicht mit einer Hierarchie der Ursachen zu verwechseln ist, bestimmt die forschungspraktische Arbeit wie die Darstellungsweise. Die Geschichte der Vereinigten Staaten „als Ganzes im Rücken", haben wir uns auf Teilmomente von ihr zu konzentrieren, um nicht den Boden unter den Füßen zu verlieren.

Einige grundlegende Tendenzen der nordamerikanischen Gesellschaft dienen uns dabei als Orientierungshilfe, als potentielles Fundament für den Entwurf einer Theorie der Stilgeschichte des Jazz.

Ausgangspunkt unserer Überlegungen ist dabei die Feststellung, daß der Jazz im wesentlichen musikalischer Ausdruck einer unterdrückten gesellschaftlichen Minderheit innerhalb der Bevölkerung der USA ist. Jazz ist - trotz aller konstruktiven Beiträge, die weiße Musiker im Laufe der Jahrzehnte leisteten - ein schwarzes musikalisches Idiom: was nicht ausschließt, sondern sogar bedingt, daß es bestimmte weiße Dialekte gibt.

Von entscheidender Bedeutung ist in diesem Zusammenhang, daß es sich hierbei nicht - wie es vordergründig scheinen mag - primär um eine Rassenfrage handelt, sondern vielmehr um eine dieser überlagerte Problematik von Klassengegensätzen. Dies ist einer der Gründe dafür, daß beispielsweise das afro-amerikanische Bürgertum, die Black Bourgeoisie, als eine aufsteigende und dabei zu euro-amerikanischen Wertvorstellungen „aufblickende" soziale Gruppe, während langer Phasen der Geschichte und zum Teil noch heute den Jazz, wie übrigens auch den Blues, als eine minderwertige Musik betrachtete, als eine Musik, die unliebsame Erinnerungen an die als minderwertig empfundene afro-amerikanisch-proletarische Vergangenheit hervorrief.

Der zweite entscheidende Punkt besteht darin, daß die Distributionsmittel dieser im wesentlichen afro-amerikanischen und proletarischen Teilkultur fast ausnahmslos in den Händen einer durch euro-amerikanisches Kapital beherrschten Kulturindustrie lagen und liegen, genauer gesagt, in den Händen von Großunternehmen in der Schallplattenbranche und Mittel- und Kleinunternehmen im Agentur- und Jazzclub-Geschäft. Was bedeutet, daß die kulturellen-Hervorbringungen einer machtlosen Minderheit durch die Institutionen der herrschenden Mehrheit kontrolliert, vermarktet und - nach Maßgabe der Marktinteressen - zum Teil unterdrückt und zum Teil deformiert werden. Aus dem Widerspruch zwischen subkultureller (afro-amerikanischer) Kreativität und kulturindustriellem (euro-amerikanischem) Verwertungsinteresse resultiert die Dynamik der stilistischen Entwicklung des Jazz - zumindest zum Teil. All dies ist zunächst einmal ziemlich allgemein und auch - ich denke an LeRoi Jones - nicht ganz neu. Aber es ist wichtig, es sich in seiner Allgemeinheit vor Augen zu führen, bevor wir uns den Details zuwenden.

Anmerkungen

1 Marx, Karl: Zur Kritik der politischen Ökonomie,. Erstes Heft. Volksausgabe, Berlin 1958
2 Lukäcs, Georg: Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels, in ders. Probleme der Ästhetik, Werke Band 10. Neuwied 1969. 205-231
3 Ebda.
4 Knepler, Georg: Musikgeschichte und Geschichte, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 5 (1965). 291-298
5 Dahlhaus, Carl: Grundlagen der Musikgeschichte. Köln (Gerig) 1977, 187
6 Kneif, Tibor: Der Gegenstand musiksoziologischer Erkenntnis in: Archiv für Musikwissenschaft 23 (1966),213-236
7 Weber, Max: Methodologische Schriften. Studienausgabe, Frankfurt 1968. 68: vgl. dazu auch Dahlhaus, Carl Soziale Gehalte und Funktionen von Musik. Funkkolleg Musik. Studienbegleitbrief 9. Tübingen 1978, 37-68
8 Weber, a a O. 43: Kursiv im Original
9 Dahlhaus. Grundlagen, a a O., 200

Die Black Bourgoisie betrachtete während langer Phasen der Geschichte den Blues als eine minderwertige Musik - Blues Shouter: Big Joe Turner Foto: Stephanie Wiesand

Kurt Edelhagen

In memoriam

Kurt Edelhagen

von Joachim-Ernst Berendt

Kurt Edelhagen, 1920 in Herne in Westfalen geboren, studierte an der Folkwang-Schule in Essen. Er wollte klassischer Dirigent werden, und seine Lehrer an der Folkwang-Schule mochten es nicht, daß er nebenbei Jazzklarinette blies. Schon damals - also noch in der Nazizeit - hatte er in Essen eine kleine Jazzgruppe. Später sagte er: „Diese Folkwangschüler wollten immer nur Musik machen, wie es ihnen gefiel, aber sie wußten nicht, daß zur Musik in erster Linie harte Arbeit gehört." Dieser Gedanke, daß zur Musik harte Arbeit gehört, findet sich immer wieder in Dutzenden von Äußerungen, die Kurt im Laufe seines Lebens getan hat.

Während des Krieges war Edelhagen in Frankreich. Dort lernte er zum ersten Mal wirkliche Jazzmusiker kennen. Trotzdem plante er weiter, klassischer Dirigent zu werden. Er wollte sein Studium in Wien abschließen. Aber dann ging der Krieg zu Ende, Kurt mußte Geld verdienen, die Amerikaner kamen nach Deutschland - und nichts lag näher, als für sie eine Band zusammenzustellen - zuerst in Bad Kissingen, dann in Heidelberg, im damals berühmten Stardust-Club.

Dort lernte ich Kurt Edelhagen kennen - 1946 - an einem unvergeßlichen Abend. Der Neckar war über die Ufer getreten. Im Stardust-Club stand das Wasser knie-tief. Nur die Edelhagen Musiker standen nicht im Wasser, weil die Bühne erhöht war. Man muß sich das vorstellen: Der Club war voll - obwohl wir alle, mehrere hundert Menschen, im Wasser stehen mußten. So begeistert waren damals die Leute! Die Geschichte klingt unwahrscheinlich, aber ich garantiere: Sie ist wahr.

In diesen Jahren nach dem Kriege gibt es viele solcher unwahrscheinlicher Geschichten um Kurt Edelhagen. Zum Beispiel die mit seinem Hund. Wo immer Kurt spielte, der Hund war dabei. Die Musiker hatten damals noch nicht viel Geld (wann hatten sie es je?), oft mußten sie per Anhalter fahren, wenn die Amerikaner nicht gerade einen Bus stellten. Kurt liebte es, per Fahrrad zu reisen. Der Hund - ich habe seinen Namen vergessen - trottete hinterher. Auf der Bühne lag er neben dem Schlagzeug. Da schlief er dann ein, wenn das Orchester in voller Lautstärke spielte. Er schlief gut, solange Jazz gespielt wurde. Aber wenn irgendwo einmal klassische Musik hereindrang, dann wurde er wild und bellte und heulte, als bereite ihm diese Musik Ohrenschmerzen. Die Musiker sagten: „Der Hund ist bei weitem der musikalischste in unserem Orchester."

Der erste Sender, der auf Kurt Edelhagen aufmerksam wurde, war AFN Frankfurt. 1949 holte der Bayerische Rundfunk das Edelhagen Orchester in sein Studio nach Nürnberg. 1952 folgte Edelhagen dem Ruf des Südwestfunks und kam nach Baden-Baden. 1957 ging Kurt nach Köln zum Westdeutschen Rundfunk.

Als er aus Baden-Baden wegging, zählten wir die Musiker, die durch seine verschiedenen Orchester gegangen waren. Bereits damals waren es einhundertneunundfünfzig! Kurt Edelhagen war ein ausgezeichneter Orchestererzieher, aber auch ein furchtbarer Musikerverbraucher. Leute wie Franz von Klenck und Paul Martin, sagenhafte Namen im deutschen Jazz, konnten zwar wunderbar improvisieren, als Kurt sie holte, aber sie kannten weder Orchesterdisziplin noch Satzhomogenität. Die drillte Kurt ihnen an. Meist dauerte es nur drei oder vier Monate. Wenn sie es in dieser Zeit nicht schafften, trennte sich Kurt wieder von ihnen. Es gab viele, die es nicht lange ausgehalten haben bei ihm. Oder mit denen es Kurt nicht aushielt.

Kurt Edelhagens Laufbahn ist mit der Entdeckung und Durchsetzung vieler bekannter Solisten verbunden - Namen, die aus der Geschichte des deutschen Jazz nicht fortzudenken sind. Außer den Saxophonisten Franz von Klenck und Paul Martin sind zu nennen: der Trompeter Rolf Schneebiegl und der Posaunist Otto Bredl; später in Köln: der amerikanische Posaunist Jiggs Whigham, der österreichische Tenorsaxophonist Karl Drewo, der jugoslawische Pianist Bora Rokovic, der deutsche Bassist Peter Trunk, der holländische Trompeter Rob Pronk, der englische Saxophonist Derek Humble und - der wichtigste Name - Caterina Valente. Kurt Edelhagens Auftritte mit Caterina Valente wurden wahre Triumphe - etwa auf den deutschen Jazzfestivals in Frankfurt, noch im alten Zirkusrund des Althofbaus. Kurt Edelhagen spielte in ganz Europa. Seine meistdiskutierten Auslandstourneen waren die nach Nordafrika und in die Sowjetunion, wo Kurt Edelhagen merkwürdig kühl aufgenommen wurde. Die Städte seiner größten Triumphe waren Frankfurt, Donaueschingen und Paris.

Die Tage für zeitgenössische Tonkunst in Donaueschingen bildeten den genau richtigen Kontrast zum Frankfurter Festival. Dort konnte Kurt experimentieren. Das erste konsequente Zwölfton-Stück, das es in der Jazzmusik gegeben hat, wurde von ihm präsentiert: Heinz Kiesslings „Scales" - 1954. Im gleichen Konzert gab es die Uraufführung von Rolf Liebermanns „Concerto für Big Band und Sinfonieorchester", eine Auftragskomposition des Südwestfunks, die dann um die ganze Welt ging und auch heute noch gespielt wird. Das Edelhagen Orchester trat zusammen mit dem Sinfonie Orchester des Südwestfunks unter Hans Rosbaud auf. Ich fand das immer beziehungsvoll, daß wir damals hier in Baden-Baden diese zwei großen Dirigenten hatten: Hans Rosbaud für das Sinfonieorchester und Kurt Edelhagen für die Big Band.

Dieses Konzert - 1954 in Donaueschingen - wirkte wie ein Fanal. Es war der endgültige Einbruch des Jazz in die geheiligten Hallen der „E-Musik". Sogar die Bild-Zeitung reagierte. Die Schlagzeile lautete: „König Jazz entthront König Zwölfton." Und dann Paris: Dort gab es seit dem Ende der 40er Jahre Europas berühmtestes Jazzfestival, den sogenannten „Salon du Jazz". Die Franzosen erwarteten das deutsche Orchester mit Skepsis; ich hatte sie buchstäblich dazu überreden müssen, eine Band aus Deutschland zu engagieren. Immerhin war dies das Festival, auf dem Charlie Parker und Dizzy Gillespie, Max Roach und Thelonious Monk - die erste Generation des modernen Jazz - zuerst in Europa vorgestellt wurden. Aber dann erwies sich: Kurt Edelhagens Erfolg war nicht geringer als der all dieser großen Namen. Das entscheidende Stück hatte Heinz Gietz komponiert. Wir nannten es den „Salon du Jazz Sound".

„Jazztime Baden-Baden" hieß unsere Sendung mit dem Kurt Edelhagen Orchester, die jede Woche ausgestrahlt wurde und in ganz Europa gehört werden konnte. Wir holten dazu die bekanntesten Jazzsolisten und die damals wichtigsten Jazzarrangeure wie Gerry Mulligan, Bill Russo, Bill Holman, Marty Paich, auch heute noch glanzumwobene Namen, sandten ihre Kompositionen und Arrangements. Sie wollten hören, wie es klingt, wenn Kurt Edelhagen ihre Stücke spielt.

Stan Kenton schrieb am 15. Juli 1951 in einem mir vorliegenden Brief an Edelhagen, daß er und seine Musiker von seinen Platten begeistert seien und sie sich unbedingt begegnen müssen, wenn er nach Deutschland komme. Ein Jahr später trafen sie sich bei einer Jazztime Baden-Baden. Seither wurde Kurt Edelhagen oft „der deutsche Stan Kenton" genannt.

Wer je mit Kurt Edelhagen gearbeitet hat, Tage und Nächte im Studio gesessen, er bleibt geprägt durch ihn für den Rest seines Lebens. Ich möchte ein einziges Beispiel geben. Was Präzision bei Jazzfernsehprogrammen bedeutet - wir alle haben es durch Kurt Edelhagen gelernt. Er sagte den Kameraleuten - und oft sagte er es nicht nur, er schrie es: „Wenn meine Musiker auf den Bruchteil eines Beats genau zu spielen haben, dann müßt Ihr Kameraleute auch auf den Bruchteil eines Beats genau sein. Ihr habt kein Recht, irgendeinem Musiker Schlamperei vorzuwerfen, wenn Ihr selber immer erst auf einem Solisten seid, wenn der schon mit seinem Solo begonnen hat." All das Ungefähre und Ungenaue, was es heute bei den meisten Jazzsendungen im Fernsehen gibt: Kurt Edelhagen besaß die Autorität - nein, es war mehr als das, es war eine Art Magie - so etwas unmöglich zu machen.

Kurz bevor Kurt Edelhagen Baden-Baden verließ, feierten wir ein Jubiläum - das meiner 500. Jazzsendung. Das Orchester Kurt Edelhagen spielte mit Miles Davis, Lester Young, dem Modern Jazz Quartet und mit Jazzdelegationen aus den meisten europäischen Ländern. Heinz Kiessling schrieb seine Komposition „Jubilee", mit der ich die Gedenksendung, die der Südwestfunk nach Kurt Edelhagens Tod ausstrahlte und deren Text auch diesem Beitrag zugrundeliegt, abgeschlossen habe. Und so möchte ich auch hier mit den Worten enden: Wir trauern um Kurt Edelhagen, aber ich glaube, es ist in Kurts Sinn gewesen, wenn dies mit einem Stück geschieht, das kraftvoll und laut und positiv ist und den Titel trägt: „Jubilee".

Ausgezeichneter Orchestererzieher, furchtbarer Musikerverbraucher: Kurt Edelhagen
Foto: Jörg Becker

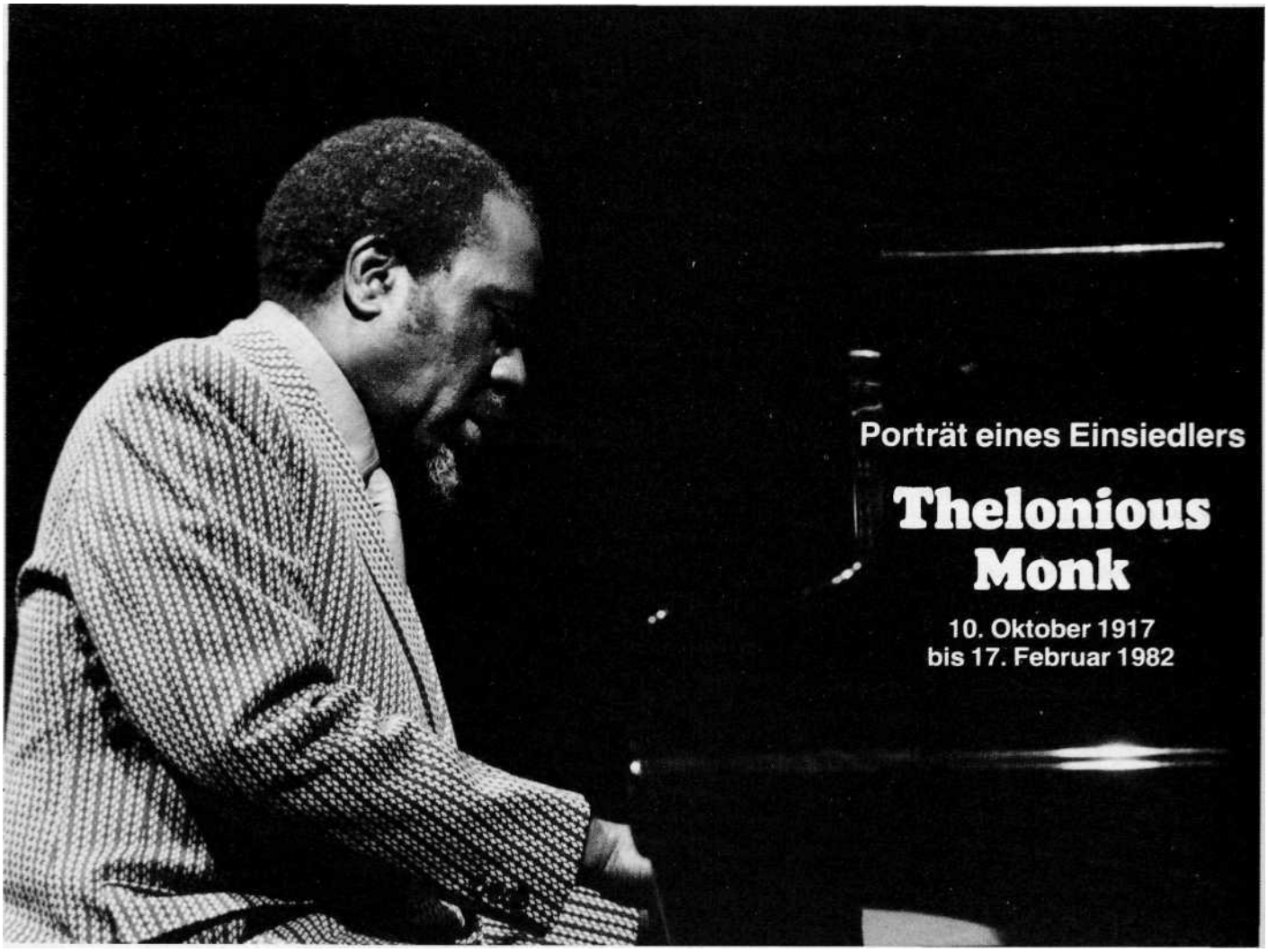


Foto: Manfred Rinderspacher

Das Etikett „Hoherpriester des Bop" war wahrscheinlich eines der unglücklichsten, die dem verstorbenen Thelonious Monk umgehängt worden sind. Wie die meisten Bequemlichkeitstitel enthielt auch dieser ein winziges Körnchen Wahrheit, bleibt aber ansonsten sehr irreführend und verringert eher Monks wahre Bedeutung. Er war - nach Jelly Roll Morton und Duke Ellington - der dritte und vielleicht letzte Komponist und Arrangeur der Jazz-Musik. Außerdem war er einer ihrer individuellsten Interpreten und Lehrer, dessen Einfluß auf den Jazz sogar heute noch besonders nachhaltig ist, und wie die wesentlichsten Teile seiner Musik sind all diese Elemente seiner Karriere vollständig miteinander verwoben und untrennbar ineinander verzahnt.

Er lebte aber auch sehr zurückgezogen, war desinteressiert daran, auf die Schlingen und Pfeile bösartiger Kritik zu reagieren, die viel an seinem frühen Werk auszusetzen hatte, und es kümmerte ihn auch nicht der Nebel, mit dem seine künstlerischen Schaffenserfolge überdeckt wurden von Schreiberlingen, die sich nur und ausschließlich über seinen oftmals ungewöhnlichen Geschmack in Bezug auf seine Kleidung ausließen, und die sich auf seine dunkle Hornbrille, seine Pantoffeln, die ganze Reihe seiner bemerkenswerten Hüte und seine Anzüge konzentrierten.

Fast als einziger vertraute er auf die überragende Qualität der Musik, die er schuf, und sie bleibt eine der reichsten Adern im gesamten Jazz. Ich sage „fast", denn er besaß immer die Unterstützung seiner ungewöhnlichen Ehefrau Nellie, die niedere Arbeiten annahm, um die Familie zu ernähren, wenn die Ablehnung der Musik von Monk die Existenz bedrohte. Sein vielgestaltiges musikalisches Schaffen aber reflektiert mit seiner inneren Stärke die Einheit der Monk'schen Familie.

Thelonious „Sphere" Monk war also ein enorm privater Mensch ohne jede Mediengeilheit, und daher ist über sein frühes Leben weniger bekannt, als dies gewöhnlich bei einem Jazz-Musiker der Fall ist. Er wurde 1917 in Rocky Mount, North Carolina, geboren - drei Jahre früher als in den meisten Quellen angegeben (und typischerweise von Monk unkorrigiert, denn er hat diesen Irrtum wahrscheinlich niemals bemerkt). Doch bevor er das Schulalter erreichte, zog seine Familie nach New York, wo er mit sechs Jahren anfing, Klavier spielen zu lernen. Einige Jahre später wurde daraus ein regelrechtes Studium. Im Gymnasium aber war er zu jener Zeit - und das mag vielleicht bezeichnend sein für die Präzision seines zukünftigen Werkes - hervorragend gut in Mathematik.

Einer seiner ersten Jobs war, eine evangelistische Predigerin auf ihrer Tournee zu begleiten - wobei er sowohl Orgel als auch Klavier zu spielen hatte, „Sie predigte und heilte, und wir spielten" war eine typisch lakonische Bemerkung Monks (A). Wahrscheinlich aber war der antiphonale Charakter dieser Musik doch einflußreich für ihn, denn sein späteres Werk ist voll von Frage-und-Antwort-Phrasierungen sowie anderen sprachlichen Versatzstücken.

Seine Jazz-Karriere begann in den mittleren bis späteren dreißiger Jahren, nachdem er den Evangelistenpfad verlassen hatte und nach New York zurückgekehrt war. Zu dem Zeitpunkt wußte er genau, was er tun wollte: „I felt that something had to be done about all that jazz" (ich fand, daß etwas geschehen mußte mit all diesem Zeug (Jazz) (B). „Jazz is my adventure", „Jazz ist mein Abenteuer", sagte er. Arbeit zu bekommen, war allerdings nicht einfach, und er spielte in jedem erdenklichen musikalischen Milieu.

Schließlich, um 1940, wurde er Hauspianist in einem heruntergekommenen Hotel-Speisesaal, der schon bessere Tage gesehen hatte und nun in einen Nachtclub verwandelt worden war.

Dieser Anbau zum Hotel Cecil auf der unmodernen 118. Str. gehörte einem gewissen Henry Minton, einem alten, schwarzen Musiker, der den Swing Bandleader Teddy Hill engagierte, um den Laden auf Schwung zu bringen. Hills Rezept bestand darin, Minton's Playhouse - wie es genannt wurde - in einen Platz zu verwandeln, in dem Musiker nach Dienstschluß jammten. Er engagierte als Schlagzeuger Kenny Clarke, dessen moderne Ideen einige Jahre zuvor Hill veranlaßt hatten, ihn aus seiner eigenen Band zu feuern - Hill hatte dann auf Clarkes Empfehlung hin Monk eingestellt. Da es außerdem auch noch Soul-Food-Buffets gab, wurde der Club schnell eine Wettkampfarena für Jazz-Musiker verschiedenster Überzeugungen. Fast alle großen Solisten der dreißiger Jahre trafen sich dort zu dem einen oder anderen Zeitpunkt. Aber mit von der Partie waren auch jüngere Musiker wie der Gitarrist Charlie Christian, der Trompeter Dizzy Gillespie, der Altist Charlie Parker - Männer, die die Vorreiter einer neuen Musik, des Bebop, waren.

Zu der Zeit lebte Monk mit seiner verwitweten Mutter auf San Juan Hill, vormals der Wirkungskreis von James P. Johnson, dieser Gründerpersönlichkeit des Jazz-Piano. In ihrer Wohnung im vierten Stock hatte er einen kleinen Flügel, auf dem Monk übte und komponierte, wenn er nicht gerade bei der Arbeit oder - wie später - bei Mintons war. Dort entstanden drei seiner ersten Meisterwerke - „Blue Monk", ,,Epistrophy" und „Round midnight" - zusammen mit der charakteristischen Parodie auf Riffähnliche Jump-Melodien, dem „Rhythm-a-ning".

Sie waren dort einer sich in vielerlei Neuerungen eigenartig entsprechender Musik auf der Spur, indem sie begannen, Metren, Harmonien und Rhythmen zu entdekken, die für den Jazz ungewöhnlich waren. Vor allem die harmonischen Entdekkungen erwiesen sich als immens wichtig für die beginnenden Bopper, die sich immer mehr bei Minton's trafen. Sie lernten von Monks neutönerischer Stimmführung, seinen abenteuerlichen Spielpraktiken und förderten dadurch die Entwicklung des Bop.

Monks Konzeption war also sehr bedeutungsvoll für den Bop, doch Monk selbst folgte weiter seinem eigenen musikalischen Forschungsdrang und dabei sollte es auch bleiben - unabhängig von den Boppern.

Die Wurzeln zu Monks Musik lagen in der gesamten Jazz- und Blues-Klavier-Tradition, aber das Schaffen von Duke Ellington, Fats Waller, Art Tatum und Teddy Wilson war von besonderer Wichtigkeit.

Fast als einziger vertraute er auf die überragende Qualität der Musik, die er schuf, und sie bleibt eine der reichsten Adern im gesamten Jazz.

Die beiden letztgenannten Namen mögen dem, der nur das reife Werk dieses Künstlers kennt, erstaunlich erscheinen. Doch die Gesamtheit der Amateuraufnahmen, die Jerry Newman bei Minton's machte, unterstreichen diese Tatsache. Monks Begleitung des Tenoristen Al Sears in ,,I found a million dollar baby (1) und Soli wie die in „Swing to bop" (Topsy: 2) oder „You are a lucky guy" (1) sind offensichtliche Entwicklungen aus Wilsons Stil. Und der Einfluß von Tatum zeigt sich nicht nur in Monks Hochachtung vor Arts harmonischen Fähigkeiten; „Sweet Lorraine" (3) enthält eine Begleitung für den Trompeter Joe Guy, die der reine Tatum ist. Diese beiden Aspekte sollten dazu beitragen, das Mißverständnis aus dem Weg zu räumen, Monk sei immer ein Pianist ohne Technik gewesen.

Was er tat - z. B. in Nummern wie „Nice work if you can get it", „Rhythm riff" (beide 1) und „Indiana" (4) - bestand darin, die Musik auf ihre wesentlichsten Bestandteile zu verdichten, um daraus dann den reichsten Teil des Kerns zu entwikkeln. „Nice work" ist besonders interessant, denn es stellt uns mehrere von Monks Kriterien im Werden vor - die unerwarteten Akzente, die ungewöhnlichen Harmonien und besonders der hervorstehende, persönliche Sinn für Rhythmus setzten ihn ab von den Boppern. Denn im Gegensatz zu diesen, die mehr auf dem „off"-beat swingten, bewegte sich Monk eher vom ,,on"-beat aus und akzentuierte ihn, brach ihn jedoch auf mit unerwarteten Akzenten und Pausen. Wenn er pausierte, wollte er die Kontinuität des Swing dadurch demonstrieren, indem er durch tänzerische Schritte ums Klavier die Unterbrechung des beswingten Spiels als scheinbar erkenntlich zu machen suchte. Seine tanzbärhaften Shuffle-Schritte dienten dem doppelten Ziel, Freude an der Musik auszudrücken und sicher zu gehen, daß sie nach seinem persönlichen Geschmack swingte. Er wandte diese Technik an, um festzustellen, welcher Take einer Aufnahme den richtigen Ausdruck des Rhythmus' besaß, seines Rhythmus', denn die Tanzschritte reflektierten Monks Sololinie.

Insgesamt betrachtet erscheint Monks Werk zunächst zögernd, bucklig und quasi mit herausgekehrten Ellbogen, wenn er scheinbar mit den Klaviertasten ringt, bei off-center Melodien kippt oder irgendeine geheimnisvolle Harmonie herausholt. Die Sololinie bewegt sich unruhig, wie ein schwerer Ball, sie bewegt sich unerwartet auf und ab, wenn er hier eine Handvoll Noten greift oder dort ein unsicheres Geplänkel mit dem Rhythmus treibt. Sie rollt sich auf wie ein Garnknäuel, mit dem ein Kätzchen spielt, dessen Ausdruck erstaunter Absicht vom Pianisten widergespiegelt wird, so als bedeute jede Wendung eine verborgene Bedrohung.

Es ist ein Stil mit Löschschreiber-Effekt, in dem alle Elemente der Musik ständig überprüft und rekonstruiert werden. Er ist zugleich intensiv und witzig.

In der Tat verhalten sich seine inneren Elemente (Melodie, Harmonie und Rhythmus) wie die Teile eines Puzzlespiels, die in einer bestimmten Art zusammenpassen und so jeder Aufführung ihre eigene Einheit und innere Bewegung geben, und beide - Einheit und Bewegung - nehmen Schaden, wenn eine Komponente zu kurz kommt. Monk geht mit einer jeden Komponente virtuos um, trotz der scheinbaren Einfachheit seines Spiels, einer Einfachheit übrigens, die innere Komplexität verhüllt.

Die Minton-Aufnahmen veranschaulichen, daß Monk ein Pianist von beneidenswerter Beweglichkeit war. Doch wenn man die Kargheit eines großen Teils seines späteren Werkes betrachtet, des geschriebenen wie des improvisierten, ist es ganz natürlich zu fragen, was aus dieser Technik geworden ist. Kurz gesagt, er beschnitt sie drastisch um seine Ausdrucksfähigkeit zu erhöhen (so wie es Basie und Ellington vor ihm taten). Er zog sich einige Zeit zurück in seine San Juan Hill Arbeitsklause und erkundete jene Gebiete des Jazz, von denen er glaubte, daß sie vernachlässigt wurden, und indem er seine Technik anpaßte, fand er Wege, diese zu entwikkeln und auszudehnen.

Im Grunde repräsentiert Monks Musik eine einzigartige Organisation von Raum und Klang. Anders als z. B. Hawkins oder Parker war er nicht mit der Erforschung der harmonischen Möglichkeiten eines Akkordes oder einer ganzen Melodiefolge beschäftigt, stattdessen benutzte er nur die Noten, die nötig waren, um den Akkord einzubeziehen, und nur die Akkorde, die wesentlich für die Andeutung einer ganzen Sequenz waren. Er setzte sie so ein, daß sie sowohl melodischen als auch rhythmischen Anforderungen entsprachen, und schuf damit zugleich rhythmische und melodische Variationen, so daß sie unregelmäßig und oftmals unerwartet verteilt waren und eine ungleichmäßige, oft wechselnde Dichte aufwiesen. So füh-

ren in „Round midnight" (5, 7,11, 27) z. B. in ihre Bestandteile aufgelöste Akkorde zu 4 Changes in einem einzigen Takt.

Der virtuosen Auflösung der Asymmetrie glich die Art und Weise, wie er ein harmonisches Element an der Wurzel des Jazz bewahrte, nämlich die „blue note". Diese waren die dritte und siebte Note in der Blues-Tonleiter, und gestimmt waren sie etwa einen Viertelton tiefer als die wichtigen Noten der diatonischen Skala. In der gewöhnlichen C-Dur-Tonleiter sind die dritte und die siebte Stufe das E und das H; um sie „blue" zu machen, gingen manche Musiker dazu über, sie zu erniedrigen, wodurch sie in die verwandte Tonart c-Moll modulierten und Es bzw. B spielten. Aber das bedeutete, einen Halbtonschritt anstelle des verlangten Vierteltonschrittes nach unten zu gehen. Es ist leicht einzusehen, daß Vierteltöne von der menschlichen Stimme oder einem Instrument getroffen werden können, das Möglichkeiten zur Tonmanipulation hat, aber nicht von einem gut gestimmten Klavier, jedenfalls theoretisch nicht. Es ist ein Zeichen für Monks „neue" Virtuosität und sein starkes Verwurzeltsein in den traditionellen Mitteln, daß er die „blue notes" beibehielt und sie häufig anwandte, indem er Fingersatz, Tonart und Pedal so manipulierte, daß die gespielte Note verzerrt wurde. Und er tat dies genau zu dem Zeitpunkt, als die Bopper diese Praktiken aufgaben und sie durch „anspruchsvollere" Harmonien ersetzten. U. a. durch die Bewahrung der „blue note" ist Monk zu einem wichtigen Bindeglied zwischen dem ältesten und dem neuesten Jazz geworden.

Harmonische Sequenzen auf ihre Bestandteile zu reduzieren, bedeutete große rhythmische Freiheit, und Monks Werk ist voll von genialen rhythmischen Drehungen und Wendungen. Seine Figuren strecken den Beat zuerst aus, indem sie ihm hinterherhinken oder ihn ineinander verschieben, indem sie ihn vorwegnehmen. Dadurch entstehen Fluß und Spannung, die er nicht immer auflöst. Das wird noch dadurch verstärkt weil seine Harmonien schon den Rhythmus andeuten, seine Soli sind nämlich voll von wechselnden Akzenten und darin enthaltenen metrischen Veränderungen.

Es ist daher der Meister der unterbrochenen Linie, der unerwarteten Abkürzung, der melodischen Überraschung, und so stützt sich seine asymmetrische Lyrik gleichermaßen auf Harmonie und Rhythmus. Phrasen rollen sich auf wie Fragezeichen oder wirken wie Ausrufe. Unregelmäßige Single-Note Wiederholungen, die den Rhythmus anzeigen, bereiten vielnotige Läufe vor, die einen neuen und doch zugleich daraus resultierenden rhythmischen Ausdruck hervorbringen.

Bei der Begleitung von Solisten haben alle drei Elemente wieder denselben Stellenwert. Während Bop-Pianisten das Wesentliche einer jeweiligen Sequenz insynkopierten Akkord-Clustern durch das „comping" angedeutet haben, benutzte Monk thematische und rhythmische Fragmente, um den Solisten daran zu erinnern, daß er ein Solo in einer bestimmten Komposition und nicht auf einem vorgegebenen Set von Akkorden hatte. Sein Spiel hinter dem Vibraphonisten Milt Jackson in „Criss-Cross" (5) und „Misterioso" (5) sowie hinter dem Tenoristen John Coltrane in „Ruby my dear" (12) unterstreicht dies. Hier und auch in „In walked Bud" (5) z. B. schuf Monks Integration von Rhythmus, Harmonie und thematischen Fragmenten ein polyphones Backing im Ineinandergreifen von Baß und Schlagzeug. Es ist dies ein kompositorischer Spielstil, der sich vorzüglich mit seiner Kompositionsweise verbindet, so daß jede Aufführung jedes einzelnen Monk-Stückes ein rekompositorischer Prozeß ist, der die Tatsache, daß alle von Monks Werken ein individuelles und organisches Leben haben, widerspiegelt.

Anders als die Bopper nahm Monk selten Zuflucht zu Adaptationen populärer Gesangsakkordsequenzen, nur um sich ein Sprungbrett fürs Improvisieren zu schaffen. Wenn er es dennoch tat, waren die Basisharmonien so beschnitten, so sehr rhythmisch umgestellt, daß sie Einblick in seine Methoden geben. Beispiele umfassen „Bright Mississipi" (Sweet Georgia Brown: 17), „Evidence" (Just you, Just me: 5,13, 14), „Hackensack" (Lady be good: 6,18), „Humph" (I got rhythm: 5) und „In Walked Bud" (Blue skies), wovon „Humph" besonders anzüglich ist, denn es stellt eine klare Parodie der Bop-Routine dar und benutzt doch deren bevorzugte Akkordsequenz!

Und „Evidence" schließlich ist besonders bezeichnend: eine drakonische Reduktion seiner Themenharmonie auf eine asymmetrische Rhythmussequenz, eine elastische Zusammenstellung von ein-, zwei- und dreinotigen Phrasierungen, die doppeltes Metrum und doppeltes Tempo enthalten.

Diese Abstraktionen haben eine karge Schönheit und zeigen die rein instrumentale Natur von Monks Kompositionen. Sie trennen sie klar von Ellingtons Sublimierungen der Show-Tune Tradition (oder seinen längeren „beschreibenden" Werken) mit ihren singbaren Linien und seinem „Auf-dem-Leibschreiben" für bestimmte Instrumentalisten, ungeachtet solcher Ellingtonia wie „KoKo".

Dies bedeutet nicht, daß Monks Werk niemals Stimmungen oder Erlebnisse widerspiegelt". „Round midnight" und „Crepuscule with Nellie" (12, 16) sind klassische Beispiele dafür. Und, wie Sopransaxophonist Steve Lacy (ein Monk-Experte) gesagt hat: „Alles zusammengenommen ist die Musik ein Selbstportrait Monks mit dem Hintergrund der Stadt New York und all der Menschen, die Monk kennt" (C). „Little Rootie Tootie" (6, 16) hat die Bewegung eines Eisenbahnzuges und ist seinem Sohn Thelonious Junior gewidmet, der jetzt ein professioneller Pop-Drummer ist. „Locomotive" (6) enthält offensichtliche Bezüge zur Lokomotive, doch „I mean you" (5,13) enthüllt seine Vorgänger durch seinen Untertitel - „Stickball". ,,Ba-lue Bolivar Ba-lues-are" (10) ist passenderweise emotional ambivalent, denn schließlich ist es nach dem Hotel benannt, in dem jene bekannte Mäzenin der Jazz-Musiker, Baroness Nicade Koenigwarter, wohnte und von wo aus sie Monk durch eine seiner bittersten Phasen half. „Coming on the Hudson" (14) wiederum hat lautmalerisch Geräusche der Schleppboote und des Lebens am Ufer eingefangen.

Andere drehen sich um persönliche Erinnerungen, die zu privat sind, um identifiziert zu werden. Wie Lacy fortfuhr: „Monks derzeitige und ehemalige Nachbarn sind darin enthalten, er hat ja jahrelang in demselben Block gewohnt." (C) Aber wir wissen, daß das dunkle, bewegende „Crepuscule" das immer so gespielt wird, wie es geschrieben ist, ohne Improvisation, entstand als seine Frau schwer krank im Hospital lag.

Die Mehrzahl seiner Werke jedoch befaßt sich mit der Erkundung und Ausdehnung spezieller musikalischer Ideen, die oft sehr einfach sind. „Skippy" (5) könnte ein Kinderspiel andeuten, aber es ist auch die rhythmische Erforschung der Anwendung der verminderten Quint (im Gegensatz zur „flatted fifth", die oft irrtümlich nur mit dem Bop assoziert wird). Ebenso das zyklische „Ask me now" (5,10).

„Misterioso" (5,15) ist ein wippender Blues, der kleine Sekunden mit Intervallen verbindet, die sich von der Sext zur Oktav entwickeln. Sein rhythmischer Stride ist ebenso wichtig für den Zusammenhang der Ausführung wie die harmonische Ausarbeitung. Es ist dies ein unerbittlicher Legato-Bogen ohne Akzent, Pause oder ausgehaltene Note, der sich in der Skala auf und ab fortsetzt, einfach, zwingend und ungelöst bis zu Milt Jacksons Solo, das Monk mit melodischen Fragmenten untermauert, die die Spannung erleichtem und, wie sie in seinem folgenden Solo entwickelt werden, schließlich kaleidoskopisch zusammengezogen werden.

„Criss Cross" (5) ist ein weiteres Meisterwerk, das die Skala-Idee weiterführt, aber das Muster mit Miniatur-Riffs aufbricht, mit unerwarteten Pausen und Akzenten. Die Bridge ist eine geniale Abkürzung des Themas, dessen Verbindung von Harmonie und Rhythmus anders ausgedrückt wird im abstrakten „Eronel" (5). Beide führen uns zu den Experimenten mit der Tonalität in den mittleren fünfziger Jahren, etwa von Teddy Charles.

Monks Anwendung der Bridge oder Release ist interessant. In „Criss-Cross" entwickelt sie sich direkt aus dem Hauptthema und bildet keinen Kontrast, eine in

seinem Repertoire wiederholt auftretende Auffassung, z. B. in „I mean you" (5, 10, 13), „In walked Bud" (5, 13, 15), „Well, you needn't" (5, 7, 12) oder „Monks mood" (5, 12). Doch diese stehen alle in der zweiunddreißigtaktigen AABA „Song"-Form.

Und dann ist an all diesen Stücken natürlich noch mehr als nur das Erwähnte. „Well, you needn't" hat in seiner Bridge zwei Akkordsequenzen, die voreinandergespannt sind, und es ist daher eine Destillation der Idee, die dem viel älteren „Epistrophy" (5, 12, 19) und dem späteren „Friday the 13 th" (6,16) zwei gegensätzliche, aber komplementäre Themen gibt. Im ersteren gibt die Vereinigung der Themen dem Ganzen eine Doppelbödigkeit sowohl des Tempos als auch des Metrums, doch der Kern eines jeden ist die einfachste musikalische Phrasierung. Und beide bilden außerdem Erweiterungen des klassischen „Evidence". Die Idee wird in „Brilliant Corners" weiterentwickelt (10), einem 1956 entstandenen Werk, dessen wechselnde Tempi Charles Mingus' Experimente auf diesem Gebiet vorwegnehmen.

„Four in One" (5, 16, 19) und „Trinkle Tinkle" (6, 12) sind komplexer mit ihren Sound-Netzen, die von konvoluten Figuren hervorgebracht werden, die Sechzehntel entwickeln. Beide sind pianistisch und virtuos, aber das letztere nimmt, indem es sein Thema auf siebeneinhalb Takte ineinanderschiebt, Ornette Colemans Free Jazzkonzeption zur Komposition vorweg.

Diametral entgegengesetzt sind Werke wie „Thelonious" (5), in dem das Thema von einer einzigen Note abgeleitet wird, die rhythmisch gespielt wird, um wechselnde Akzente und Metren hervorzubringen. „Think of one" (6,18) ist ein weiteres rhythmisches Kontinuum, das in seiner Einfachheit komplizierte harmonische Möglichkeiten verhüllt. „Locomotive" (6) verwendet sechs Töne in einer einfachen Konstellation als Sprungbrett für eine kontinuierliche thematische Entwicklung durch die Soli, während „Oska T" (19) die alte Riff-Idee auf neue Art achtaktig aufbereitet. „Straight no chaser" (5, 10) ist mit Recht ein Jazz-Standardtitel geworden, seine abschweifende Riff-Figur öffnet ständig wechselnde rhythmische Muster, durch die ein Solo auf simple Harmonien (F 7) abgedämpft wird. „Shuffle boil" (9) enthält ähnliche Möglichkeiten.

In „Let's call this" (6,16), einer von Monks dauerhaftesten Melodien, werden erwartete Pausen abgekürzt, so daß die nachfolgenden Phrasen erstaunlich früh beginnen. Die Bridge enthält eine hübsche kurze Referenz an „Epistrophy", erinnert so an größere rhythmische Möglichkeiten, und die Auflösung des Themas wird so lange aufgeschoben, bis der letzte Takt die fehlende Phrase liefert. Durch und durch bekommt das Stück Swing von unerwarteten Pausen und Synkopen. „I mean you" kontrastiert synkopierte Figuren mit rhythmischen Ausrufen, um Spannung hervorzurufen. Das Labyrinth der möglichen thematischen und rhythmischen Ausführungen kommt besonders heraus in Monks Soli in der zweiten und letzten. Solche Variationen werden offensichtlicher in seiner Behandlung der Standard-Tunes, wie auch die Bedeutung von Monk als Re-Komponisten der Musik anderer: „Just you, Just me" (8) zusammen mit „I should care" (11), „Just a gigolo" (6,17), „Black and tan fantasy" (8), „Smoke gets in your eyes" (6) und „Nice work if you can get it" (1, 20) als Basis eigener Classics legen den Prozeß der Kondensation und Abstraktion bloß, der so reiche Stränge rhythmisch-harmonischer Improvisation hervorbringt.

Die Mehrzahl dieser Werke stammt aus Monks kreativster Phase, doch diese war fast durchgängig seine unerfreulichste Zeit. Zwischen Minton's und den ersten Blue Note Aufnahmen (5) 1947, kritzelte Monk und arbeitete kurz mit Lucky Millinder, Coleman Hawkins (22) und Dizzy Gillespies Big Band. Die geheimnisvolle Alchemie, die seinen Stil geschmiedet hatte, wirkte im Verborgen weiter, so daß jene ersten wichtigen Aufnahmen einen vollständig ausgeformten Stil darstellten, der sofort weitgehend mißverstanden wurde. Die Verborgenheit ging weiter, bis er 1951 seine Cabaret Karte verlor, jene trügerische Lizenz, die einst den Musikern von der New Yorker Polizei gegeben worden war als ihre Arbeitserlaubnis für die Stadt New York. Monk wurde mit einem Freund in einem Auto gefunden, in dem Drogen versteckt waren, und Thelonious weigerte sich, seinen Freund, dem diese Drogen gehörten, zu denunzieren.

Bis 1957 lebte er ohne Arbeitserlaubnis: er hielt sich am Leben durch die Arbeit seiner Frau und eine Folge von immer mehr akzeptierten Aufnahmeterminen. Als sich eine Hörerin 1957 bei einer Radiostation die 1954 gemachte Aufnahme von „Smoke gets in your eyes" von ihrem bevorzugten Pianisten - es sei der einsamste Mönch, the loneliest monk - wünschte, hatte dieser Hörfehler erhebliche Auswirkungen.

1957 brachte Riverside ihr drittes Monk-Album heraus unter dem Titel „Brillant Corners" (wiederveröffentlicht unter 10); es wurde mit 5 Sternen, also der Höchstwertung ausgezeichnet, wodurch der Ruf sowohl Monks als auch dieser kleinen Plattenfirma verstärkt wurde. Zu dieser Zeit half die Baroness Koenigwarter Monk, seine Cabaret Card und damit seine Arbeitserlaubnis zurückzubekommen, und in jenem Sommer begann er wieder zu spielen und zwar in einem kleinen Cafe, das in einen Nachtclub verwandelt worden war und das einen ständigen Platz

Bisweilen spiegelte seine Musik Stimmungen oder Erlebnisse wider: Thelonious Monk
Foto: Manfred Rinderspacher

in der Jazz-Geschichte erhalten sollte: das Five Spot. Monk hatte wie ein Berg auf Anerkennung gewartet; nun begannen die Propheten nach ihm zu rufen. Ein Mitglied des Five Spot Quartetts war der Tenorist John Coltrane, dessen vertikaler, arpeggierter Stil der Akkorduntersuchung, der keine dazugehörige Note ungespielt ließ. Monks Destillationen etwa so diametral entgegengesetzt war, wie sich das überhaupt nur denken läßt. Doch durch Monk fand er eine Richtung für seine eigene Virtuosität. („Trinkle tinkle": 12) und eine Antwort auf die rhythmischen Probleme, die anfingen, sein Werk zu verfolgen. Das melodisch einfache „Nutty" (auch 12) stellt eine andere Herausforderung dar, der Trane mit verwobener thematischer Ausarbeitung und einer kreuzrhythmischen Zwiesprache mit dem Bassisten Wilbur Ware begegnet. Die einzige andere Aufnahme dieses Quartetts, ,,Ruby my dear" (12) zeigt Coltrane, wie er Rhythmus mit Tonalitätsuntersuchungen verbindet.

Es sind dies vollendete Werke, die Coltrane einreihen unter die wenigen von Monks allerbesten Mitarbeitern. Sie haben außerdem die Grundlage geschaffen für Coltranes eigene weitere Entwicklung.

Ein anderer großer Mitarbeiter von Monk war der Drummer Art Blakey. Wie der Pianist reduzierte Blakey den Jazz auf seine rhythmischen Elemente und entwikkelte außerdem eine verblüffende Fähigkeit, gleichzeitig verschiedene Rhythmen durchzuhalten. Er hört ständig Kreuz-Rhythmen und versteht es genau, sie mit größtmöglicher Wirkung zu plazieren; zusammen mit Monk benutzte er diese Fertigkeiten, um nicht nur den zugrundeliegenden Beat zu tragen und zu entwickeln, sondern auch um rhythmisch kontrapunktische Linien hinter dem Solisten zu erimprovisieren (,,Criss Cross", „In walked Bud", „Four in one", „Eronel": alle 5; ,,Blue Monk", „Little Rootie Tootie", „Bye-Ya", „Locomotive": alle 6; „Just you, just me", „Tea for two": beide 8; „I mean you": 13; „Epistrophy": 12; „I mean you" (nochmal) und „Misterioso": 21; und „Hackensack": 20.

In den früheren Titeln hören wir Jazz-Rhythmus, post-Bop, wie er umgeformt wird, und in diesem Umformen hören wir die Anfänge des darauffolgenden Hardbop und den Dialog zwischen Schlagzeug und Bläsern, der so wichtig geworden ist für den Jazz von heute.

Nur wer über einen ausreichend reifen Sinn für Form verfügte, konnte zum erfolgreichen Monk-Interpreten werden, und außer Coltrane, Blakey und dem Vibraphonisten Milt Jackson (siehe oben) gab es da nur noch wenige. Diese auserwählte Gruppe umfaßt den Trompeter Thad Jones (für seinen meisterhaften Gebrauch der Ingredienzien besonders in „Jackieing", „Ask me now" (beide 10) und das komplexe „I mean you" und „Four in one" (beide 19); den Sopransaxophonisten Steve Lacy, der 1960 mit Monk spielte, aber nie mit ihm Aufnahmen machte (die „Evidence"-Interpretationen seines eigenen Quartetts (23) sind ausgezeichnet); den Altisten Phil Woods („Friday the 13th": 16); den Tenoristen Johnny Griffin („In walked Bud": 15, 24) und den großen Sonny Rollins („Brilliant corners": 10); und den Multi-Reed-Man Eric Dolphy, dessen Tribut an Monk, obwohl er niemals mit ihm spielte, nämlich „Hat and beard" (25) und eine Klarinettenbearbeitung von „Epistrophy" (26), bemerkenswert und persönliche Entwicklungen von Monks Auffassung sind.

Monk selbst produzierte Partituren für erstaunliche Soli. Man könnte auf die Verflechtung von Rhythmus und Melodie in „Misterioso" (5) hinweisen, auf sein Auseinandernehmen und Wiederaufbauen in „Criss cross" (5), die subtile Geometrie in „Evidence" (5) und die Art, in der es durch ständige Aufführung wuchs (13,19: letztere eine orchestrierte Apotheose für Big Band), die Art, wie er den Sequenzrhythmus in „Thelonious" entwickelt (5), die zusammengedrängten Figuren, die in „Little Rootie Tootie" (6) umherschwärmen und -schmelzen, ein Solo, dessen lebhafte Farben in einer Hall Overton-Partitur erweitert werden sollten (16).

Die früheren, klassischen Monk-Stücke sind mit Recht gepriesen worden, aber einige spätere Aufnahmen verdienen ebenfalls Erwähnung. So seine intensiv detaillierte rhythmische Entwicklung in „Bags' Groove" (21), seine sehr weit auseinandergehenden Auffassungen der emotionalen Doppelbödigkeit in „Ba-lue Bolivar Ba-lues-are" (10, 17: die eine leidenschaftlich, die andere leidenschaftslos witzig), die wilden Verzierungen in „I mean you" (21), seine unterbewertete Version von „In walked Bud" (5) und die neue „Blue Sphere" (20).

Alles in allem war es eine Einheit zwischen der Komposition und der spontanen künstlerischen Gestaltung bei der Aufführung, die großen Einfluß hatte auf ein breites Spektrum von Jazz- und besonders Piano-Stilen. Unter den frühesten Erben seiner Auffassung waren Herbie Nichols (28) und Elmo Hope, dessen labyrinthische „Boa" (29) z. B. eine direkte Weiterentwicklung war. Der befruchtende Bop-Pianist Bud Powell wurde von Monks Werk beeinflußt und, als seine eigenen technischen Möglichkeiten zusammenbrachen, näherte er sich ihm. Ein weiterer Erbe war Randy Weston (30) und unter den Propheten Cecil Taylor (31 und 32, besonders „Tales"), und später Andrew Hill (besonders „New Monastery": 33 und 34).

Die Fragmente von Monks so ganz persönlicher musikalischer Forschungsreise enthüllen ein Vermächtnis, - daß reich an Ausdrucksmöglichkeiten ist. - Seine Mittel wurden alle in der Jazz-Tradition geformt und werden ohne jede äußere „Sophistication" angewandt. Seine Musik ist paradox, nur weil das, was nach außen einfach aussieht, nach innen komplex und von unerwarteter Ausgefeiltheit ist. Wenn sie schwerverständlich ist, denn deshalb weil Monk immer kompromisslos nach dem Neuen und Unvorhersehbaren Ausschau hielt. Seine Kunst lag in seiner Fähigkeit, all das zusammenzubringen und zwar so, daß sie - im Nachhinein betrachtet - als völlig logisches Ganzes daraus hervorging; seine Kunst lag des weiteren in der genialen Anwendung der Melodie, um den Rhythmus, der wichtigste Bestandteil des Jazz, auszudrücken sowie durch Kompositionen, die sich oft „reimten"; und schließlich lag seine Kunst in der Art und Weise, wie er seine Zuhörer Schritt für Schritt durch die Geheimnisse führte, als wäre man auf einer gemeinsamen Entdeckungsfahrt.

Der Jazz braucht mehr solcher Einsiedler.

Chris Sheridan

Anmerkungen

(1) Harlem Odyssey Xanadu (A) 112
(2) Charlie Christian: Stompin' At The Savoy Bellaphon BJS 4042
(3) Joe Guy/Hot Lips Page: Trumpet Battle At Minton's Xanadu 107
(4) Sweets, Lips & Lots Of Jazz Xanadu 123
(5) Thelonious Monk: The Complete Genius Blue Note (E) BND-4032
(6) Thelonious Monk: Monk Prestige (Musidisc) P-24006
(7) Thelonious Monk: Pure Monk DJM (E) DJSML-2017
(8) Thelonious Monk: The Riverside Trio Milestone (A) M-47052
(9) Gigi Gryce et ah Signals Savoy (A) SJL-2231
(10) Thelonious Monk: Brilliance M-47023
(11) Thelonious Monk: Pure Monk M-47004
(12) Thelonious Monk With John Coltrane M-47011
(13) Art Blakey's Jazz Messengers With Thelonious Monk Atlantic (A) SD-1278
(14) Thelonious Monk In Action Victor/Riverside (J) SMJ-6102
(15) Thelonious Monk: Misterioso SMJ-6119
(16) Thelonious Monk In Person Milestone (A) M-47033
(17) Thelonious Monk: Monk's Dream CBS 62135*
(18) Thelonious Monk: Criss-Cross CBS 62173*
(19) Thelonious Monk: Who's Afraid Of The Big Band Monk? CBS 88034
(20) Thelonious Monk: Something In Blue Black Lion 162002
(21) Thelonious Monk: The Man I Love Black Lion (E) BLP 30149
(22) Coleman Hawkins: The Hawk Flies Milestone (A) M-47015
(23) Steve Lacy: Evidence Victor/Prestige (J) SMJ-6272
(24) Johnny Griffin: Lookin' At Monk Victor/Jazzland (J) VIJ-5053
(25) Eric Dolphy: Out To Lunch Blue Note (E) BNS 40017
(26) Eric Dolphy: Last Date Mercury (Eu) 6433.550
(27) Miles Davis: Tallest Trees Prestige P-24012
(28) Herbie Nichols: The Third World Blue Note (A) BN-LA485-H2
(29) Elmo Hope Trio Contemporary (A) S7620
(30) Randy Weston: Little Niles BN-LA598-H2
(31) Cecil Taylor: Looking Ahead Contemporary S7562
(32) Cecil Taylor: Unit Structures Blue Note (E) BNS-40023
(33) Andrew Hill: Point Of Departure Blue Note (A) BST 84167
(34) Andrew Hill: Judgement BST 84159

A. Joe Goldberg: „Jazz Masters Of The Fifties" (Collier-McMillan) S. 30
B. ibid, S. 44
C. „Lacy's Land Of Monk", Down Beat 10/10/63

Jazz-Monat in

Hannover

In der niedersächsischen Landeshauptstadt findet der Jazz, von wenigen Ausnahmen abgesehen, auf dem Berge statt. Genauer: auf dem Lindener Berge, mit 89 Metern die höchste Erhebung in der im übrigen ja eher flachen Metropole. Die modernen Wege der Musik führen jedoch exklusiv auf den Berg, wo der Jazzclub seit etwas mehr als fünfzehn Jahren sein Kellerdomizil hat. Die zurückliegenden „Montags-Konzerte" - denn an diesem Tag sind moderne Mucken angesagt - lassen einen in mancher Hinsicht repräsentativen Blick auf die lokale wie die musikalische Szene zu.

Den Auftakt macht die schwedische Spitzen-Crew. Keine neue Schublade muß für Bobo Stenson und seine Gruppe Rena Rama beschriftet werden - das Quartett nutzt willig die besten Angebote vieler Traditionen. Da präsentiert man sich zunächst als klassisches Bläser-Quartett - Lennart Abergs erdig-kraftvolles Tenorsaxophon bekommt von Stensons Klavier, Palle Danielssons Baß und dem Schlagzeug von Anders Kjellbergs den Teppich untergeschoben, auf dem er den Flug beginnen kann. Selten nur gehen Musikanten mit so mitreißender, moderner Swing-Attitüde ans Werk - gängige Versponnenheiten verweist diese differenzierte und trotzdem so expressive Musik bei jedem neuen Hinhören in den musikalischen Sandkasten. Aktuelle Moden jedenfalls, wie immer sie gerade heißen mögen, werden Stenson und seine Mannen leicht überstehen.

Einschub: zwei weitere hannoversche Bühnen melden sich nach dieser ersten Jazz-Begegnung zu Wort. In „Offenbach's Keller", einem Lokal, das vorwiegend von seiner trinkenden Lauf- und weniger von eingefleischter Jazzkundschaft getragen wird, stellt sich mit der Big Band der Gesamthochschule Kassel eines jener Großensembles vor, die derzeit wie die Pfifferlinge in den Hochschulen sprießen. Und hier, wie so oft, beweist sich die Big Band wieder als hervorragende Solisten- und Handwerker-Schule. Mit Hilfe des hannoverschen Saxophonisten Lothar Krist werkeln sich die immens eifrigen Big-Band-Damen und -Herren über elegante Zeugen der Swing-Ära an hochexplosive Neuschöpfungen (zum Beispiel aus der Feder des oft verkannten Eddie Harris) heran.

Und im „Leine-Domicil", das sich Jazz aus Umsatzgründen meist nur am Rande leistet, läßt sich mit dem Drummer Pete York einer der gewandtesten Weltenbummler zwischen Jazz und Rock hören. Die Spielfreude von York, dem flinken Tasten-Hexer Roger Munns, dem zwischen Flöten-Überblasen und Saxophon-Bouncen pendelnden Mel Thorpe und Bassist Bill Coleman (ein alter York-Kumpan) fegt alle Bedenken des potentiellen Jazz-Puristen gegen die virtuos gedrechselten Jazzrock-Themen flott vom Tisch. Musik, die niemanden im vollen Haus ruhig läßt, die auch in sich nicht zur routinierten Ruhe verkommt - und nicht zuletzt dem Jazzer so am Herzen liegt.

Zurück in den Club. Im Zentrum des „Hauses am Lindener Berg", einstmals ein Jugendhaus, das ein wohlhabender Lindener Bürger im vorigen Jahrhundert den örtlichen Mädeln und Knaben stiftete, ist der Club längst Mitgestalter eines „Jazzhauses" geworden. 23 Orchester aus der traditionellen wie der (besonders durch die auch im Haus beheimatete Jazzmusikerinitiative geförderten) modernen Szene finden in den Räumen des Hauses Gelegenheit zum Proben - und bei Clubkonzerten können Demobänder hergestellt werden. Nur logisch also, wenn die vorwiegend noch sehr jungen Formationen im Konzertkeller dann auch die ersten (oder jedenfalls frühen) Gig-Schritte unternehmen.

Von der Grenze zur Künstlichkeit nicht weit entfernt: Philippe Caillat, Stefan Riemer, Joe! Allouch

So stellt sich das hannoversche Quartett Commun vor. Zwar noch überwiegend vor Verwandten und Bekannten, aber eben dennoch beachtet. Und man belegt, wie fruchtbar offenbar die Arbeit im Jazzhaus sein kann - das Themen- und Improvisationsmaterial reicht allemal für so manche frische Konzertfarbe.

Mit Philippe Caillat folgt einer, an dessen rockig-jazzigen Ausflügen sich bei Festivals schon manche hitzige Diskussion entzündet hat. Ohne Zweifel - die Schöpfung des Franzosen und seiner Begleiter Stefan Riemer, Baß, und Joel Allouche, Schlagzeug, sind ausgesprochene Kunst-Werke, wobei wir von der Grenze zur Künstlichkeit wohl nicht eben weit entfernt sind. Da fließen kontrastierende Einflüsse nicht - wie bei Stenson und Co. - als Extrakt, sondern als Summe einer musikologischen Addition zusammen. Das mag sicher sehr geschickt konstruiert sein - und verfehlt auch seine Wirkung nicht -, das ist aber ebenso sicher noch auf dem Wege zur Ganzheit. Ein Quentchen Minimal Music, ein Löffelchen Folklore, verquirlt zu einer Musik, die nicht umsonst von zeitgenössischen Ballett-Bühnen umworben ist - das fasziniert, steckt aber noch nicht an.

Nachdem man kurz vor Monatsschluß auch in Hannover merkwürdigerweise Fasching feiert (und daher zu musikalisch modernen Äußerungen nur noch bedingt in der Lage ist), erlaubt erst das erste März-Konzert einen letzten, aber denkwürdigen Einblick in die Szene und ihre Mausefallen. Angesagt: Valery Ponomarew, der Spitzen-Trompeter aus der letzten Jazz-Messengers-Truppe des Art Blakey. Mit ihm: Alan Ett, Wahl-Münchner mit Berklee-Erfahrung, und Ken Werner (neben anderen). Daraus wird nichts, weil Werner und Ponomarew'wohl in den USA Günstigeres ins Haus stand. Und in einer Nacht- und Nebel-Aktion wird eine gänzlich neue Truppe zusammengekeilt, der vom alten Stamm nur noch Ett angehört. Abenteuerlich! Außerdem proben am Sonntag in Hannover und treten dann am Montag zu unerwarteter Premiere auf die Bühne: der US-Trommler James Baker, Baßmann Rocky Knauer, Andy Lumpp am Piano und der polnische Trompeten-Nobody Boguslaw Skawina.

Und man schlägt sich recht achtbar. Be-

sonders Lumpp, heimlicher Star der zweiten Klavier-Reihe, hat einen enormen Sprung getan. Abgeklärt und souverän läßt er heute die historischen Bebop-Anklänge aus den Tasten purzeln, wo noch vor gar nicht langer Zeit Besinnlichkeit um jeden Preis herrschte. Skawina bleibt etwas zu reserviert, ganz im Gegensatz zu Ett, der solistische Bruchstellen durch wieselige Aktion zu überspielen weiß. Drummer Baker, ein Mann der hochtourigen Titel, der Balladen schon mal rhythmisch verschleppt, bleibt **wohl** noch zu entdecken.

Ein Jazz-Monat in der Provinz, der eigentlich nicht so provinziell im trüben Sinne ist. Der über den Umgang mit Jazz, das Erlernen wie den (wenn möglich: lukrativen) Verkauf seiner Kunst informieren kann. Und bei allen Macken des Business: ein Monat mit sehr viel vorzüglicher Musik - ob nun arriviert oder (noch) nicht.

Michael Laages

Konsequent

Axel Petry Quintett

„So gesehen sind wir eigentlich alle Neger!" Mit dieser Schlußfolgerung will der Kölner Saxophonist, Klarinettist und Flötist Axel Petry seine Musik nicht in die griffige Rubrik „Black Music" einordnen, sondern er will auf den sozialen Status der Jazzer aufmerksam machen: Auch bei uns muß ein kreativer Musker den hohen Preis des Außenseitertums und eines Lebens am Rande des Existenzminimums zahlen, um sich in seiner Musik selbst zu verwirklichen. Und der 32jährige Axel Petry kennt diesen Preis. Seit gut 10 Jahren macht der gebürtige Wuppertaler nun schon Free Jazz. In dieser Zeit konnte er hautnah die Praktiken der Gesellschaft und des business miterleben, in dem „anstatt den Kuchen gerecht zu verteilen, die Leute sich vorher lieber die Köpfe einschlagen, um nachher ein möglichst großes Stück von diesem Kuchen zu bekommen". Trotz dieser Erfahrung würde er nie, um sich finanziell abzusichern, in einem Unterhaltungsorchester spielen. Eher würde er als Zeichner arbeiten - er hat neben klassischer Klarinette auch Kunst studiert -, als in einem kommerziellen Orchester sich und seine Musik zu verkaufen.

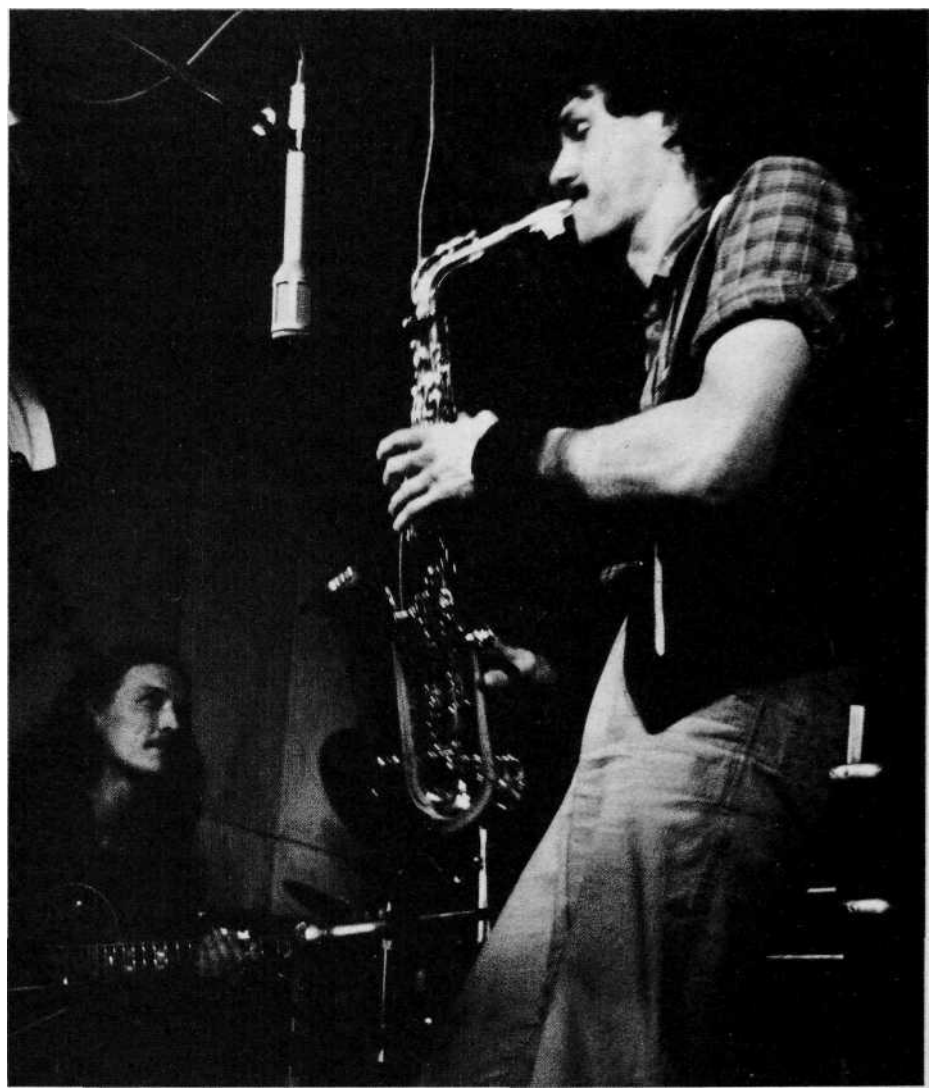
Ein solch entschlossener Wille zur Selbstverwirklichung ist natürlich ein Schlag in das Gesicht einer Gesellschaft, in der sonst Ellbogen und blinde Leistungsbereitschaft auch bei fremdbestimmter Arbeit verlangt wird. Doch Axel Petry fürchtet mögliche Repressionen nicht. Da er sich nie auf Subventionen verlassen hat, wurde er von deren Streichung auch nicht überrascht oder gar getroffen. Vielmehr ist er in seiner persönlichen und musikalischen Entwicklung immer seinen eigenen unabhängigen Weg gegangen. Dieser Weg hat ihn zu ambitioniertem zeitgenössischen Jazz geführt.

Neben Konsequenz ist Offenheit ein weiteres Kennzeichen seiner Musik. Er ist offen für all das, „was unsere immer kosmopolitischer werdende Kultur so mit sich bringt". Als Bezugssystem dient ihm dabei immer die neuere Jazztradition, die von ihm oft zitiert wird und in dessen Geist er musiziert. Bruchstückhaft schleichen sich auch Zitate aus Schlager und Filmmusiken mit ein. Diese werden freilich immer ironisiert und so - in einem völlig anderen Kontext - auch ihrer „heilen Welt" Seligkeit beraubt.

Daneben sind besonders in den langsamen Kompositionen Einflüsse der Neuen Musik unüberhörbar. Diese getragenen Stücke können auch als Sound Collage bezeichnet werden: Axel Petry schichtet mit den Musikern seines Quintetts facettenreich Klänge übereinander, die wechselnde Strukturen und Stimmungen erzeugen. Dieses Prinzip der Sound Collage wird übrigens auch von den Musikern des Art Ensembles of Chicago verwendet, die das Quintett auch wesentlich beeinflußt haben. Axel Petry hat auf seinen verschiedenen Instrumenten eine völlig unterschiedliche Phrasierungsweise entwickelt. Auf dem Tenor erinnert er mich immer ein wenig an den Freak-Jazz von Albert Ayler, auf dem Altsaxophon spielt er rasante, virtuose Läufe, die Coltranes „sheets of sounds" anklingen lassen, und auf der Flöte gleicht seine erdige Überblastechnik mehr Rahsaan Roland Kirk als Jeremy Steig.

Diese unterschiedlichen Phrasierungsweisen ordnet er natürlich immer der Grundstimmung der Stücke unter. Seine Kompositionen sind dabei rhythmisch und thematisch meist durchstrukturiert, lassen aber genügend Raum für die gleichberechtigte individuelle Entfaltung aller Musiker des Quintetts. Neben Axel Petry sticht darin besonders das Spiel des 27jährigen Gitarristen Georg Grisloff hervor. Er hat ein klassisches Gitarrenstu-

Facettenreiche Klänge: Georg Grisloff (links) und Axel Petry **Foto: Manfred Linke**



dium absolviert, sich **dabei** intensiv mit Neuer Musik beschäftigt und vermischt in seiner originellen Spielweise eine virtuose Ausgabe von James „Blood" Ulmer mit rasanten McLaughlin'schen Läufen. So hat er zu einem individuellen Sound gefunden, von dem eine fast schon unheimliche Energie ausgeht. Er meint: ,,Bei den Gitarristen tut sich was. Beeinflußt durch Blood sind in der letzten Zeit viele neue, interessante Sounds zu hören." Grisloff ist bei uns sicherlich eine der interessantesten und vielversprechendsten Stimmen unter diesen Sounds.

Der Vibraphonist Jochen Schmidt ist das neueste Mitglied des Quintetts. Er hat sich schon vortrefflich in die komplexen Kompositionen der Gruppe integriert. In seinem Spiel betont er mehr die rhythmische Komponente. In den getragenen Kompositionen erzeugt er aber auch die leichten schwebenden Klänge, die den Stücken etwas Unbestimmtes geben.

In einem von der kollektiven Interaktion geprägten Gruppenspiel kommt natürlich der Rhythmusgruppe eine besondere Bedeutung zu. Jürgen Dahmen am Schlagzeug und der Bassist Walfried Böker sind hier mehr als nur Rhythmusknechte: Sie sind gleichberechtigte Partner in einem musikalischen Gesamtkonzept, das für die Zukunft viel verspricht.

Ende Februar hat das Axel Petry Quintett zwei Konzerte im Kölner Jazzclub „Salt Peanuts" mitgeschnitten, um aus diesem Material ihre zweite Langspielplatte zu produzieren. Die Musik dieses Albums wird einen weiteren entscheidenden Schritt in der Entwicklung dieser Gruppe dokumentieren. Man wird sich zumindest auf der deutschen Jazzszene den Namen Axel Petry Quintett merken.

Michael Klein

Ganz schön fetzig

Joe Viera Sextett

Jazzfreunde feierten kulturelle Begegnungen und interkontinentalen Austausch schon immer auf eigene Weise, ohne Vorbehalte und mit bedingungsloser Aufgeschlossenheit. Das haben die Goethe-Institute in aller Welt schon frühzeitig erkannt und immer wieder *Jazzer* auf Reisen geschickt, nach Asien, nach Afrika. Dennoch, missionarische Eiferer warert diese nie, Seelenkolonialismus und Kulturüberheblichkeit waren nicht ihre Sache; sie waren eher Hörende, Aufnehmende. So hat auch Joe Vieras Afrika-Tournee von 78, die ihn und seine Begleiter durch Kairo, Chartum, Daressalam, Nairobi, Kinshasa, Lagos, Lome, Accra und Abidschan führte, bleibende Spuren in der Musik des Sextetts hinterlassen. Bebop und Blues - afrikanisch eingefärbt, percussiv gedopt. „Blues for Africa" wurde zu Vieras 'Erkennungsmelodie'.

Joe Viera ist der Jazzmusiker, dessen Mimik als leibhaftige Illustration des Sprichworts „Er machte ein Gesicht wie drei Tage Regenwetter" gelten darf; dabei ist er eher ein humorvoller, verschmitzt-hintersinniger Mensch. Aber so hab ich mir als Kind immer die traurigen Gesichter der Bremer Stadtmusikanten vorgestellt. Vieras Jazzmusikanten haben aber augenscheinlich alle seelischen Tiefs - falls es sie gab - überwunden und waren voll in ihrem Element: Tenor, Trompete und Bariton badeten im dreistimmigen Bläsersatz, erfrischend und strahlend die Trompete von Jochen Rose, gutmütig und doch auch abgründig das Baritonsaxophon von Axel Prasuhn, der sich auch als versierter Bluessänger einbrachte, und kontrolliert-temperamentvoll der Chef am Tenor. Dazu der Pianist Martin Schrack und die dreiköpfige Rhythmusgruppe: Der 19jährige Bassist Dieter llg und die beiden Percussionisten Hans Clauss und Gerhard Laber; er vor allem verkörperte mit seinen Fellen, Schellen, Becken und sonstigen Utensilien das afrikanische Rhythmusgefühl. Kurz vor Mitternacht stieg dann auch noch der zufällig vorbeigekommene Allen Blairman (Ex-Drummer von Mal Waldron) mit ein. Eine polyglotte Schlagwerkmaschinerie. Wie sagt man doch? - Ganz schön fetzig!

Eigentlich war das für das recht zahlreich erschienene schwarz-weiß-gelbe Publikum eher überraschend. Joe Viera ist nämlich Professor, noch dazu mit ausgedehnter Lehrtätigkeit - an der Musikhochschule Hannover, an der Gesamthochschule in Duisburg, an der Pädagogischen Hochschule in Reutlingen und am Konservatorium in Winterthur, dazu noch Leiter der Jazzkurse im Studienzentrum für zeitgenössische Musik in Burghausen. Also dieser Viera galt bislang als Standbild für akademische Nüchternheit und abgeklärte, geschmackvolle Reserviertheit. Die ausgebreiteten Notenblätter waren jedoch eher Relikt, über das man sich munter, ausgelassen hinwegsetzte, mit ungebremster, swingender Laune, ja sogar singend, dreistimmig im Scatgesang. Es durfte gealbert werden.

Das kann nicht nur an der Faschingsstimmung gelegen haben. Zumal die Herrschaften offensichtlich bereits zeitlich vorausdachten, was Martin Schracks Piano-Einlage „August in Burghausen" andeutete, ein ostinates Bravourstückchen aus dem Zyklus „Die zwölf Jahreszeiten" - für volle zehn Finger. Bravo!

Bernd Ogan

Jazz aktuell

Jazz Goes East

Jazz Yatra Bombay 1982

Indien hat - und viele werden es nicht glauben mögen - eine lange und reiche Jazztradition, die bis in die 30er Jahre zurückgeht. Damals konfrontierten amerikanische Musiker wie der Pianist Teddy Weatherford und der Trompeter Cricket Smith erstmals mit der neuen Musik. Mitte des Jahrhunderts gewann der Jazz innerhalb des angloindischen Kulturkreises auch kommerziell an Bedeutung, durch ihre Schallplattenaufnahmen erreichten die Gruppen von Reuben Solomon, Micky Correa oder Chic Chocolate nationale Reputation. Die blühende indische Kinoindustrie verhalf den Musikern als Filmkomponisten zu einem erträglichen Auskommen. Musiker, die für die Jazzentwicklung wichtig waren, besuchten Indien. Louis Armstrong, Duke Ellington und Dave Brubeck wurden enthusiastisch gefeiert. Nachdrücklich setzte sich John Coltrane mit der indischen Kultur auseinander. In seinen Improvisationen über „My favorite things" klingt das Sopransaxophon wie eine indische Shenai. Sitar-Meister Ravi Shankar und der amerikanische Altsaxophonist Bud Shank reüssierten als musikalische Interpreten des preisgekrönten Hindi-Films „Pather Panchali". Musiker wie Coltrane, Shank oder auch Don Ellis zeigten die Affinität der indischen Volksmusik mit dem Jazz auf: der Rhythmus eint, die Melodie trennt. Die Improvisation dient als gemeinsame Basis.

Nach Verebben der allgewaltigen Rockwelle zeigten sich Ende der 70er Jahre wieder zaghafte Versuche eines ,,Raga Jazz'. 1976 gründeten der britische Gitarrist John McLaughlin und der indische Violinist Laxminarayan Shankar die Gruppe Shakti, die bisher einzige erfolgreiche jazzindische Fusion. 1980 sah Europa die Premiere des Indo-Jazz Ensemble, eine Big Band um den Goaner Saxophonisten Braz Gonsalves und den Pianisten Louis Banks, die klassische indische Musik und Jazztraditionen zu kombinieren suchte. Seit 1978 wird in zweijährigem Abstand in Bombay die Jazz Yatra veranstaltet, die der Veranstalter, die Jazz India-Gesellschaft, als Musikforum zwischen Ost und West konzipiert hat.

Eröffnet wurde die 82er Yatra an einem warmen Spätjanuarabend vom Billy Taylor Trio aus den USA. Nun ist zwar Billy Taylor ein ganz passabler Studiomusiker, der zudem sein Betätigungsfeld hauptsächlich im Lehrbereich sieht, für eine Festivaleröffnung jedoch eine unglückliche Wahl. Sich fast ausschließlich auf Eigenkompositionen stützend, fehlt es Dr. Taylors Gruppe an stilistischer Kohärenz. Vom Mainstream über Bop bis zum Spiritual, mal rock-, mal bluesphrasierend, hächelte sein Trio durch eine tour d'horizon in Sachen Jazz. Das obligate Ellington-Medley klang inhaltsleer und wurde kammermusikalisch vorgetragen. Etwas erhellt wurde dies triste Bild durch Filigrantechnik seiner beiden Begleiter, Keith Copeland am Schlagzeug und Victor Gaskin am Bass.

Das McJad (Melbourns Contemporary Jazz Art Duo) Gespann, bestehend aus Keith Hounslow, Flügelhorn, und Tony Gould, Piano, überzeugte mit einfühlsamem Cool Jazz. Ein weiches gefälliges Spiel gepaart mit einer außergewöhnlichen Improvisationssicherheit zeichnet die beiden Australier aus. Höhepunkt des ersten Abends blieb jedoch zweifelsfrei Shakti mit L. Shankar, zehnsaitige elektrische Doppelvioline, Zakir Hussain, Tabla, und Vikku Vinayakram, Ghatam/eine Art Tonkrug. „Joy", eine Komposition ihrer ersten LP zeigte die ganze Klasse Shaktis auf. Tabla und Ghatam legen das rhythmische Fundament, auf das der Violinvirtuose Shankar wahnwitzig phrasierend aufbaut. Aus der Abwesenheit John McLaughlins, der sich wegen einer Handverletzung entschuldigen ließ, versuchte man das Beste zu machen, seinen Platz wird in den nächsten Wochen - Shakti befindet sich auf Südostasien-Tournee - kongenial Larry Coryell einnehmen. Bei „India", eine Einspielung der zweiten Shakti-LP, versuchte Flötist Herbie Mann das Raga Trio zu verstärken, mit einigen Kabinettstückchen in punkto Echo- und Widerhalleffekte, harmonierte er mit der indischen Rhythmusgruppe leidlich, im Melodiedialog mit Shankar wirkte er offensichtlich hilflos.

Den zweiten Abend eröffnete das bundesdeutsche Sagmeister Trio, dessen zupackender, vitaler Jazzrock genau den Geschmack des überwiegend jugendlichen Publikums traf. Michael Sagmeister an der elektrischen Gitarre gefiel durch ausgefeilte Fingertechnik, atemberaubende Glissandi und einfühlsame Improvisationen. Michael Küttners Schlagzeugsolo - mit afrikanischer Einlage als Homage an seinen ghanesischen Lehrmeister Mustafa Tettey - riss die Zuschauer zu Beifallsstürmen hin.

Das Trio spielte eine erfrischende Mischung bekannter Standards, wobei Stanley Turrentines „Sugar" herausragte, und Eigenkompositionen. Erst nach drei Zugaben ließ das sonst eher britischkühle Publikum die Deutschen von der Bühne. Yolande Bavan, eine in den USA erfolgreiche Sängerin, die seinerzeit Anne Ross im Lambert-Hendricks-Ross Trio ablöste, stammt aus Sri Lanka, hinterließ aber einen recht zwiespältigen Eindruck. Sie verfügt über ein höchst anspruchsvolles Repertoire, Frau Bavans Spezialität ist die Vokalisierung von Melodiestimmen der Basie- und Ellington Big Bands. Beispielsweise bezieht sie sich bei in a mellow tone' auf die Duke Ellington Einspielung von 1940 und übernimmt vokal Cootie Williams' Trompetenpart. Die alternierende Trompeten- und Saxophonvokalisierung, mehrmalige Oktavensprünge verlangend, fordert von jeder Sängerin ein fast übermenschliches Maß an Stimmfertigkeit. Obwohl Yolande Bavan über eine Stimmkapazität von fast drei Oktaven verfügt, wirkt sie in höheren Regionen höchst unsicher. Zudem läßt sie sich nicht von der swingenden Rhythmusgruppe tragen, sondern setzt - ein im Jazz fataler Fehler - ihre Stimme in klassischer Manier ein.

Die jugoslawische B. P. Convention bot am dritten Abend soliden Mainstream Jazz, stark von Elementen der jugoslawischen Volksmusik beeinflußt (oder kennen Sie ein Jazzensemble, das auch eine Panflöte einsetzt?). Mentor der Gruppe ist der Vibraphonist Bosco Petrovic, Gitarrist Damir Dicic und Bassist Mario Mavrin komplettieren das Trio. Ein Hang zu Hard Bop Phrasierungen, Anklänge an lateinische Elemente und eine ungeheure Portion Swing zeichnen dieses fabelhafte Ensemble aus.

Für eine erfrischende Brise sorgte anschließend das italienische Gaslini Ensemble, das musikalisch stark an das Breuker Kollektiv erinnerte. Pianist Giorgio Gaslini und Saxophonist Gianni Bedori gruppieren um sich eine Vielzahl wechselnder Instrumente, von der Pikkoloklarinette bis zum doppelt besetzbaren Bass. Zeitgenössische europäische Musik, aggressiver Swing, Stride- und Bop-Elemente fließen in die musikalische Konzeption ein. In Bombay zogen die Italiener alle Register ihres Könnens: rasante Tempiwechsel, Synchronspiel kontrastierte mit kontrapunktischem Aufbau, Harmonieblöcke mit anti-melodischen Sequenzen. Ein bunter, chaotischer Eintopf, mit viel italienischer Lebensfreude dargereicht, eher schon eine Art musikalisches Kabarett. Unerreicht, wie man sich in „Mexiko City Free" improvisierend über den alten Gassenhauer „La Cucaracha" lustig machte.

Den dritten Abend schloß Herbie Mann ab. Trotz hervorragender Begleitmusiker des Trios (Robert Thomas jr. von Weather Report) erscheint Manns Versuch lateinische und indische Rhythmen zu kombinieren zu ehrgeizig, wenn auch sein showmanship eine Menge dieser Widrigkeiten zuzudecken vermag.

Den vierten und letzten Abend eröffnete das Petrowsky Trio aus der DDR. Deren kompromißloser Free Jazz war nicht je-

dermanns Sache. Die indischen Ohren, verwirrt von atonalen Anklängen und fehlenden Melodiestrukturen, versagten Ernst-Ludwig Petrowsky, Altosax, Klarinette Heinz Becker, Trompete, und Klaus Koch, Bass, jedoch nicht die verdiente Anerkennung. Wesentlich gefälliger präsentierte sich das Blue Coral Trio aus der UdSSR, das in wechselnder Besetzung traditionelle Standards in bekannter Swingmanier zum Besten gab. Alexei Kuznetsov an der Gitarre, beim solistischen „These foolish things", wußte durch präzises und kompakt strukturiertes Spiel zu überzeugen. Im anschließenden indischen Joe Santana Quintet gefiel sich der Bassist in der penetranten Wiederholung der immer gleichen Akkordfolgen, während der Schlagzeuger fehlende Virtuosität durch Lautstärke wettzumachen suchte. Das überaus dürftige Musikmaterial vervollständigte das traurige Bild.

Äußerst lebendig ging es demgegenüber beim Abschluß der Yatra zu. Miyama & New Herd, eine junge japanische Big Band unter Leitung des Altmeisters Toshiyuku Miyama bot ein erfrischendes Count Basie/Woody Herman-Chop Suey. 18 Mann hoch, besticht die Big Band durch genaues timing, instrumentale Präzision und ausgefeilte Arrangements. Das Repertoire ist breitgefächert, von Billy Strayhorns „Take the A train" über Chick Coreas „La Fiesta" bis hin zu John Coltranes „A Love Supreme". Die Brass-Sektion - fünf Saxophone, vier Posaunen und vier Trompeten - ist durchweg erstklassig besetzt, in der Rhythmusgruppe weiß besonders Bassist Hiroshi Wada zu gefallen. Schon beim Monterey Jazz Festival 1975 war die Miyama Big Band zur Attraktion avanciert, ebengleiches geschah heuer in Bombay.

Wie lautet das Fazit der Jazz Yatra 1982? Durch die Absage zugkräftiger Stars stand sie unter keinem guten Stern. Die beschränkten Finanzmittel setzten den Veranstaltern deutliche Grenzen, man muß deshalb meist nehmen, was die diversen Kulturinstitute kostenlos anbieten. Dies erklärt das viele Mittelmaß, das den Zuschauern vorgesetzt wurde. Dennoch entwickelte die Jazz Yatra einen unverwechselbaren sympathischen Reiz. Erstklassig organisiert (was Jazz India und deren rührigem Generalsekretär Niranjan Jhaveri zu verdanken ist), entsprachen die Instrumente und der Sound dem europäischen Standard. Durch das Programm führte als Master of Ceremonies der schlitzohrige japanische Jazzpublizist Terry Isono mit lockerer Hand. Der milde indische Winter bei Temperaturen um 25 Grad tat sein übriges. Über 20 000 Zuhörer waren von der Begegnung zwischen Ost und West angetan.

Wolf Stock

Das Jazz Yatra Publikum versagte nicht die verdiente Anerkennung: Ernst-Ludwig Petrowsky Foto: Matthias Creutzinger

Blues with the girls

Bonnie Lee, Zora Young, Big Time Sarah

„Girls" haben es seit den großen Tagen der einstigen „Königinnen" Bessie Smith, Victoria Spivey oder Ma Rainey nicht besonders gut im ohnehin schon dürftigen Blues-,.Geschäft" gehabt; es entwickelte sich weitgehend zu einem von Männern beherrschten Metier. So fällt es denn auch schwer, aus dem Stegreif eine Handvoll Bluessängerinnen zu nennen. Die drei „Queens" aus Chicago, Bonnie Lee, Zora Young und Big Time Sarah, sollten aber schon dazugehören. Bonnie Lee betrat als erste mit „Sweet Home Chicago" die Bühne. Sie hat eine kraftvolle, durchdringende Stimme und weckt rein äußerlich durch ein beachtliches Resonanzvolumen Assoziationen an die vielbesungene „Big Fat Mama". Ihre Kolleginnen stehen da übrigens in nichts nach. Zora Young ist die jüngste der Damen und hat diese Tournee zusammengestellt. In den Blues-Klassikern von Sonny Boy Williamson, Muddy Waters und Jimmy Reed gelangen ihr sehr selbstsichere, spielerische Phrasierungen. Big Time Sarah schließlich ist mit ihrer aufgerauhten, in gelegentliches Falsett umkippenden Stimme die Überzeugendste der „Girls". Mit ihren vorwiegend langsameren Blues gelangen ihr sehr dynamische, sich im ständigen Wechsel von Spannung und Entspannung bewegende Interpretationen.

Die Rhythmusgruppe von Gitarrist Hubert Sumiin unterlegte der jeweiligen Sängerin den notwendigen harten, trockenen Beat und sorgte für musikalische Reibung. Sumiin, der bei Muddy Waters und vor allem Howlin Wolf gespielt hat, erwies sich als perfektes Bindeglied zwischen Band und Sängerin. In solch großartiger Spiellaune wie an diesem Abend habe ich ihn in den letzten Jahren nicht erlebt. Auch wenn er kein großer Techniker an der Gitarre ist, gehört er mit seinem warmen, weichen Ton und seinem emormen Feeling zu den interessantesten Blues-Gitarristen. Wenige langangehaltene Töne und gelegentliche Glissandi genügen ihm, um einen zupackenden Blues zu gestalten und doch nie langweilig oder eintönig zu wirken. Kein Geringerer als Jimi Hendrix hat ihn ja einmal als seinen Lieblingsgitarristen bezeichnet.

Ein Grande Finale mit allen drei Sängerinnen bildete den stimmungsmäßigen Höhepunkt des doch für viele sicherlich unerwartet begeisternden Bluesabends,

Detlev Reinert

Jazz aktuell

Jazzadäquate Gestaltungsmittel aus Balkanfolklore

Lala Kovacev Group

In den 60er Jahren wurden ungerade Taktarten im Jazz populär. Manche glaubten sogar, wie Don Ellis, daß die Schlachten der Avantgarde an dieser Front zu schlagen seien - und die Musik klang dann auch danach: ein bombastisch aufgezäumtes Big Band-Schlachtroß schlug aberwitzig vertrackte Tanzschrittkapriolen; aber von der Suche nach der Eins ermüdet wurde der Blick des Hörers wieder klar und er erblickte aufwendig aufgemotzten Big Band-Jazz traditioneller Machart.

Nun ging ja diese Beschäftigung mit „neuen" Rhythmen auch einher mit einem neu erwachten Interesse an exotischer Volksmusik. Allerdings blieb es oft im Bebop wie im Free Jazz bei der Verwendung exotischer Klischees in den Themenköpfen; dazwischen wurden wie gehabt straight oder pulsierend Soli geblasen. In Europa besannen sich die Musiker vom Balkan zuerst des rhythmischen wie melodisch harmonischen Jazzpotentials ihrer Volksmusik, gibt es da doch schon seit Jahrhunderten Modales und ungerade Swingendes. Dusko Gojkovics Swinging Macedonia war ein Anfang, blieb aber doch noch ganz dem Bebop-Ideal verhaftet; auch das Zagreb Jazz Quartett wäre zu nennen, doch verfuhr es ähnlich wie das MJQ mit der Klassik und bei Focus 65 war die Auseinandersetzung mit der E-Musik beherrschend.

Inzwischen gibt es bei Willem Breuker, Aldo Romano und den DDR-Jazzern überzeugende Rückbesinnung auf die eigenen Volksmusiktraditionen, und sie hat zu echten integrierten Synthesen geführt. Vom Balkan aber erreichte uns nichts Neues.

Dies ist nun anders, seit Lala Kovacev am 12. Februar in der Münchner Unterfahrt die Musik seiner Gruppe zum ersten Mal in der Bundesrepublik vorstellte. Der Schlagzeuger Lala Kovacev beschäftigt sich schon lange mit der Rhythmik der Volksmusik seiner jugoslawischen Heimat; 7/8, 9/8, 11/8 oder 13/8 werden dort bevorzugt. Er war von den bisherigen Verfahren, Folkloreelemente in den Jazz zu integrieren, nicht befriedigt. Nach Jahren der Beschäftigung als Jazz- und Studioschlagzeuger in Deutschland - er spielte lange mit Horst Jankowski und dann u. a. mit Wolfgang Dauner, Benny Bailey, Albert Mangelsdorff, Alan Skidmore und Chick Corea - hat er jetzt eine Gruppe zusammengestellt, in der er seine Vorstellung von Integration der Musik seiner Heimat in den Jazz zu verwirklichen sucht. In dieser Hinsicht wichtigstes Ensemblemitglied ist Vojin Draskoci, ehemals Solobassist der Belgrader Philharmoniker; er schreibt und arrangiert mit Lala die Musik der Gruppe. Hauptsolisten sind der Tenor- und Sopransaxophonist Günther Klatt aus München, der Pianist Paul Grabowsky aus Australien und der Tenorsaxophonist Jovan Mikovic aus Jugoslawien. Zu diesem Jazz Set-up kamen in der Unterfahrt noch die Belgrader Ljubo Dimitrijevic mit verschiedenen Folkloreflöten und Nenad Jelic als Perkussionist.

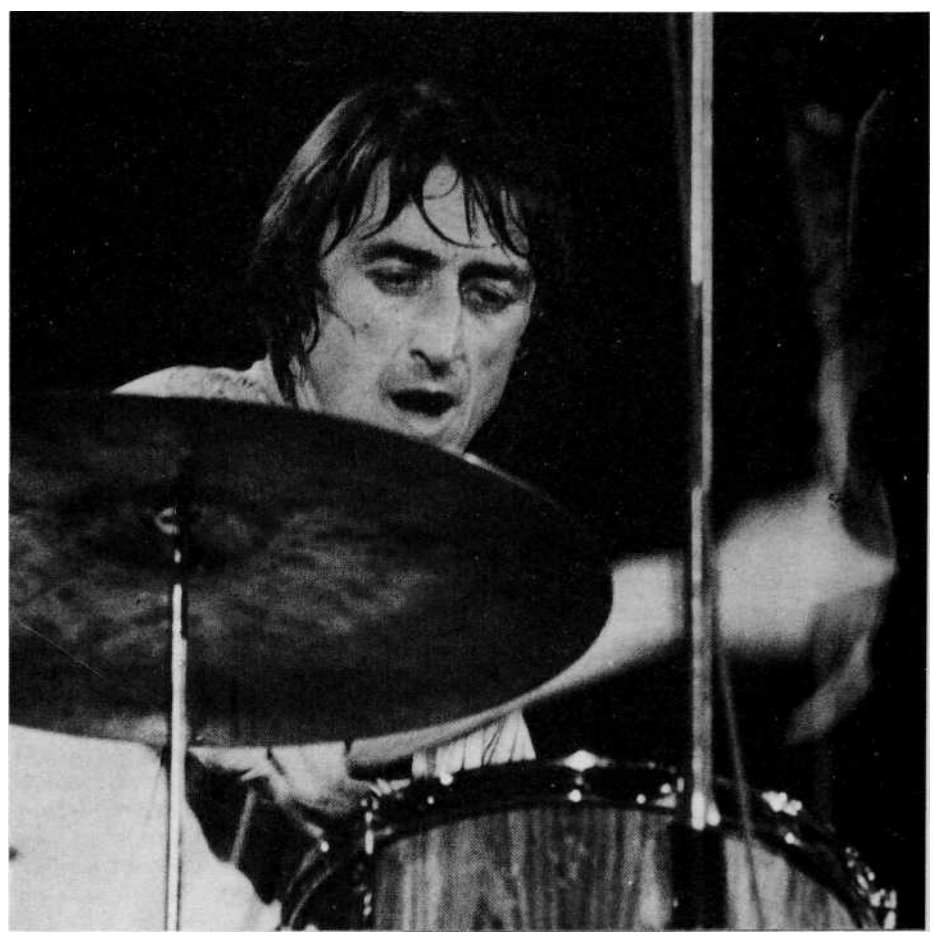
Schon im ersten Stück des Abends, „Gipsy Girl", gehalten im 3/8-Takt, wurde deutlich, daß Lala die angestrebte Integration von Folklore und Jazz hinreißend gelungen ist. Das Thema wurde auf der Flöte vorgestellt und dann von den anderen Bläsern packend verstärkt. Sein Flair und seine Rhythmik durchzogen auch die Soli von Paul Grabowsky und Günther Klatt, Sopransaxophon. Bei Paul Grabowsky zeichnet sich der Durchbruch zu einem gewichtigen Personalstil, gespeist aus den Quellen McCoy Tyner und spätromantische Klassik schon spannend ab, und der 25 Jahre junge Günther Klatt ist vielleicht der überzeugendste Newcomer auf dem Saxophon hierzulande. Intensiv hat er sich mit der komplexen Metrik auseinandergesetzt und improvisiert nun schlafwandlerisch sicher darüber. Vor diesem abweichenden Hintergrund und als bewußter Autodidakt verfängt er sich nicht wie viele Jazzschulenabsolventen in den Fallstricken des perfekt etüdenhaften Nachspielens großer Vorbilder.

Schön der Kontrast zu Günther Klatts jugendlich engagiertem Spiel in Jovan Mikovics Instrumentenbehandlung, der im 9/8-„Wedding Dance" seinen großen Moment hatte; scheinbar ultra-cool agierte er mit an Hank Mobley erinnernder Phrasierung vor dem freudetaumelnden Rhythmus und ließ doch die starke innere Beteiligung spürbar werden.

Das Gravitationszentrum der Gruppe aber ist Lala mit seiner warm integrierenden Ausstrahlung. Natürlich vermittelt sich diese über sein feinnerviges und doch erdiges Schlagzeugspiel. Dieses wird jedoch nie Selbstzweck, dies ist keine „Trommler"-Gruppe. Typisch für seine Auffassung, seine atemberaubende Soloarbeit mit bloßen Händen in der Suite, „Balkan Impressions"; hier fließen die Ideen, wird aufgebaut und selbst in höchster Komplexität ist Technik noch der Konzeption untergeordnet.

Wie sehr die Integration der Folklore gelungen ist, wurde deutlich, als im zweiten Set Ljubo Dimitrijevic ein unbegleitetes Solo auf dem Ochsenhorn spielte. Er paßte sich ein in den Programmablauf, fiel

Integration der Musik seiner jugoslawischen Heimat in den Jazz: Lala Kovacev



Jazz aktuell

Jazzpianisten in der **VHS** Essen

Andy Lumpp/Frank Wunsch

Das Klavierspiel Andy Lumpps war an diesem Abend vorrangig durch intensive, persönliche Ausdruckskraft bestimmt. Der junge Pianist - Lehrbeauftragter an der Universität - GH Duisburg - spielte sehr engagiert, sensibel, vorzüglich lyrisch und vermittelte eine das Publikum ansprechende, interaktive Atmosphäre.

Von den musikalischen Elementen standen - sich eng verbindend - eine farbenreiche Klangharmonik und daraus resultierende Melodik im Vordergrund, die durch motivische Entwicklungen, Drehmotivik, Kleinmotivik und Kernmotivreihungen geprägt war. Harmonische Verdichtungen durch Erweiterung der Harmonik (superpositions) sowie Einfärbung der Klänge (alterations) oder auch parallel, chromatisch verschobene assoziative Klänge waren weitere Stilmittel. Ostinato- und Unisono-Partien bildeten einen linearen Kontrast zum Farb-Klang-Spiel Andy Lumpps.

Einige Musiker- bzw. Komponisten-Vorbilder kamen in der an das Konzert anschließenden Diskussion ins Gespräch: Chick Corea, Keith Jarrett, Kenny Wheeler, Paul Bley, Slonimsky, Scriabine.

Form und Rhythmus in Andy Lumpps freiem Spiel entsprangen der assoziativ-emotional erzeugten Klangharmonik. Freie, rubato gespielte Rhythmen (Debussy, Bill Evans?), stark rhythmisierte Akkordeinwürfe oder motorisch angelegte Unisoni (Terry Riley?) ließen die freie Gesamtform wie ein „emotionales Mosaik" erscheinen, das wie eine faszinierende Durchdringung von statischen und dynamischen Elementen wirkte.

Der zweite Pianist des Abends - Frank Wunsch - führte vier kontrastreiche Stükke vor, die in Form und Metrum fixiert waren. Der Komponist-Pianist stellte zu Anfang die beiden ersten Sätze der Suite „Silence" vor, die erst kürzlich im ersten Konzert der Reihe „Dortmunder Komponisten" in einer Fassung für Klavier, Schlagzeug und Baß uraufgeführt wurde. Das Thema des ersten Satzes wurde aus dem Material einer 8-Tonleiter gebildet: c - des - es - e - fis - g - a - b - c. Die Komposition der Variationen erfolgte unter Auslassung von Tönen des Themas. Der Anfang der Komposition wirkte daher punktuell. Im Verlaufe der Variationen erfolgte ein Verdichtung des Themas. Am Ende erschien das Thema vollständig. Durch dieses Kompositionsprinzip entsteht trotz dynamischer Entwicklung eine ausgeglichene Atmosphäre.

Der 2. Satz der Suite „Silence" stellt ein an tradtionelle Jazzharmonien gebundenes, melodisches Thema vor. Improvisationen über verschiedenartigen Akkordkombinationen wechseln mit auskomponierten Teilen. Kurz vor der Reprise des Themas wird ein Einzelton klanglich differenziert gefärbt. Dies erzeugt eine meditative Stimmung beim Zuhörer.

Die Einleitung von „Dorian Lady" steht im 6/4-Metrum und ist melodisch-thematisch festgelegt. - Das Thema - im schnellen 4/4 - wird traditionsgemäß durch mehrere Chorusse geführt. „Blues for Dolphy". Auf einem Blues basierend, beginnt der Pianist mit einer einstimmigen, linearen Improvisation. Durch einen hinzugefügten „walking bass" entstehen Spannungen, die sich in Klangfarb-Dissonanzen umsetzen und die das Blues-Schema harmonisch in Frage stellen - allerdings formal beibehalten.

Der Gesamteindruck der Kompositionen und Improvisationen von Frank Wunsch war überzeugend und von der Reflektion über das musikalische Material bedingt. Kontraste, Experimente, Neufindung von Formen durch Auflösung überkommener Formen spielten eine bedeutende Rolle für die Arbeit von Frank Wunsch.

Ilse Storb

Nicht konzertkonform

Eberhard Weber

Daß die für ein einziges Konzert arrangierte Begegnung von Musikern Reiz und Spannung verspricht, ist in Jazzkreisen kein Geheimnis. Ein Garant für Ereignisse dieser Art ist seit vielen Jahren der NDR-Jazzworkshop, der dankenswerter Weise der Sparpolitik, die derzeit in Deutschlands Kulturlandschaft zum Rundumschlag ausholt, noch nicht zum Opfer gefallen ist.

Eberhard Weber, im Mittelpunkt der 168. Auflage, sieht in solchen Workshops eine willkommene Abwechslung zur sich zwangsläufig einstellenden Routine eines häufig konzertierenden Musikers. In Veranstaltungen wie dieser erhält er die Möglichkeit, aus dem üblichen Konzertschema auszubrechen und die damit gewonnenen Freiheiten zur Erprobung von Ideen auszunutzen. Er tat das in Hamburg in zweierlei Hinsicht: zum einen stellte er eine vielversprechende Band zusammen - mit Paul McCandless, Lyle Mays, Bill Frisell, Mario Castronari und Michael Di Pasqua -, zum anderen waren einige Stücke speziell für diesen Anlaß geschrieben worden. Bereits mit dem Eröffnungsstück wurde klar, daß der hinlänglich bekannte ECM-Sound diesen Abend überstrahlen sollte. Weber, Frisell und Mays sorgten für vorwiegend getragene Klangmalereien, denen der Oboist McCandless in glänzender Spiellaune allerlei Farbtupfer aufsetzte. Die anschließende Folge von Motiven aus der Fernsehserie „Der Fall Mauritius" leitete Lyle Mays mit einem wunderbar verträumten Piano-Solo ein. Der Verlauf des Konzerts zeigte, daß er nunmehr endgültig zu einem ernstzunehmenden Pianisten gereift ist, der auch mit dem Synthesizer umzugehen versteht. Bei Webers Duo-Partner, dem Gitarristen Bill Frisell, hatte man den Eindruck, ihm fehle Selbstvertrauen, zu blaß blieben seine Beiträge, besonders in den schnelleren Passagen wirkte er sogar wie ein Fremdkörper in der Gruppe. Ganz im Gegensatz dazu schien den Bassisten Mario Castronari die Gegenwart so prominenter Mitspieler zu beflügeln, geschickt ergänzte er sich mit Weber, besonders bemerkenswert das Duett in „Sand". Erfreulich war die sensible Spielweise des Michael DiPasqua, der Erinnerungen an Jon Christensen und John Marshall weckte, die soviel zum Sound von Colours beigetragen haben. Der Amerikaner zeigte, daß ein Schlagzeugsolo nicht unbedingt laut sein muß, und wirkte integrativ auf die Gruppe ein.

Über Eberhard Weber, bei dem alle Fäden zusammenliefen, viele Worte zu verlieren, hieße Eulen nach Athen tragen. Er zeichnete für die Kompositionen verantwortlich, deswegen sei an dieser Stelle vermerkt, daß ein bißchen mehr Experiment dem Konzert kaum geschadet hätte. Lediglich bei der Musik zu dem gerade angelaufenen Film „Tod in der Waschstraße" wagte sich das Sextett auf freiere Pfade vor, um jedoch bald wieder zu dem allemal erquicklichen Colours-Sound zurückzukehren.

Daß Eberhard Weber die eingangs erwähnten Gedanken zum Spiel in einem Workshop nicht zu weit treiben wollte, zeigte das zum Abschluß gespielte „Yer=~ low fields". Die Zuhörer waren, Vielleicht gerade deswegen, zufrieden. Eine Bemerkung am Rande sei noch gestattet. Selten sah man im Sendesaal des NDR so viele weibliche Zuhörer, bleibt zu hoffen, daß sich dieser Trend bald auch auf der Bühne abzeichnet. Bernd Skibbe

Swingendes Jazz-Panorama

Big Fletchit

Viele Jahre war der in Panama geborene und in Düsseldorf lebende Big Fletchit vor allem als der Schlagzeuger der George Maycock Combo und später des George Maycock Trios bekannt. Seit dem Tode seines Freundes im August 1979 leitet er sein eigenes Trio, welches er sehr richtig New Panorama Jazz Trio nennt, denn die Gruppe spielt wirklich das ganze Panorama des Jazz und erzielt daher eine Vielseitigkeit, die beim Publikum ankommt. Auch im Düsseldorfer Jazzkeller „Downtown" zeigten sich die Jazzfreunde von dieser gekonnten Mischung aus Blues,

Wird noch heute von seinen jüngeren Kollegen bewundert: Big Fletchit mit Wally Böcker am Baß . Foto: Danilo Lubej

Swing, Bebop, Soul und Latin-Jazz angetan und applaudierten dem Altmeister des Jazzschlagzeuges und seinen beiden jungen Mitspielern herzlich und voller ehrlicher Anerkennung.

Während Owen Campbell, wie Big Fletchit mit bürgerlichem Namen heißt, früher im Maycock Trio die altbekannten Standards trommelte, ist sein eigenes Trio ganz auf seine Kompositionen abgestellt. Fletchit schreibt durchaus interessante Stücke. Als Beispiele seien nur genannt der „Big Fletchit Blues", „Move On" oder „My Friend George", eine swingende Gedenk-Hymne für George Maycock, mit dem Fletchit schon in kurzen Hosen als Pfadfinder musizierend den Panama-Kanal entlang gezogen ist.

Das Trio machte eine swingende Musik, echten Jazz, wie er in ein Jazzlokal gehört. Als Schlagzeuger wird Big Fletchit heute noch von seinen jüngeren Kollegen bewundert. Von seiner ansprechenden Blues-Stimme geht ein eigenes Flair aus. Mit Jürgen Dahmen hat Big Fletchit einen exzellenten Pianisten in seinem Trio, der sich auch in anderen Gruppen hervortut. Einen ebenfalls ausgezeichneten Eindruck machte Wally Böcker am Baß.

So kann man nur hoffen, daß dem Trio genug Auftrittsmöglichkeiten geboten werden, die es aufgrund seiner musikalischen Qualität verdient. Zu wünschen wäre es dem sympathischen Schlagzeuger, der den größten Teil seines Jazzer-Daseins in Deutschland verbracht und dabei nicht nur gute Zeiten erlebt hat.

Helmut Schwanen

Tuba tabulos

Pinguin Moschner

Tuba - ein Instrument, eine Klangvorstellung. Sie hat die Komik für sich, wenn äußere Mächtigkeit an Unbeweglichkeit sich bricht und dennoch instrumentalen Charakter zeigt, dieses tiefe Brroh, Brrah, Brroh, mit locker angesetztem Mundraum. Im Oldtime-Jazz fing die Tuba die Harmonien an ihren Gerüsttönen auf. Mit breitem, für den Hörer in der Tonhöhe oft unlokalisierbaren „Bratzen" verlängerte sie die kollektive Klangvorstellung ins untere Niemandsland - so wie die Klarinette nach oben scheinbar grenzenlos jubelte und traurig war. Bis der gelenkige, klangluftige Kontrabaß den behäbigen Blechbruder vom Jazzfundament verdrängte. In Dixieland-Kapellen ist die Tuba gern nostalgisches Relikt, dicke Männer dahinter, die gemütlichsten, mit unbewegtem Gesicht, das man ohnehin nicht sieht.

Einige Musiker wie Peter Kowald haben versucht, sie zu rehabilitieren. Aber niemand so sehr und so ernsthaft wie ein junger Aachener, 26 Jahre alt, halb Joseph, der Zimmermann, halb Daniel Düsentrieb und von einer gewissen seriösen Albernheit. Und wenn Bernd „Pinguin" (so sieht er nun wieder gar nicht aus) Moschner die Tuba nach fünf Sekunden Konzentration an den Mund setzt, heben Nostalgie und Komik sich auf, sind wie nicht erinnert und doch präsent.

Möschner hatte vor gut vier Jahren den studierten Kontrabaß mit dem „Nebenfach" vertauscht, nachdem er entdeckt hatte, was auf dem, gegen das und deshalb auch wieder für das größte aller Bügelhörner alles zu machen wäre. Nach zwei Jahren gestrengem Üben wurde er, 1980 in der Moerser „Röhre", zur Festivalentdeckung bei der frühmorgendlichen Hörgymnastik. Und gar mit Conny Bauer zusammen, dem Posaunen-Besessenen aus der DDR, lieferte er im Duo eine Blech-Offensive, die Seelenverwandtschaft offenbarte, und nicht nur, was das technische Know-how des tiefen Klanges betraf. Das konnte nicht ohne Folgen bleiben. Nach einem unbefriedigenden Gastspiel im damaligen Theo Jörgensmann Quartett fand Moschner in Maggie Nichols, dem Stimmclown der Freien Musik, und im Bassisten Hans Schneider die rechten Partner, die ihn und Conny neuerdings zum Quartett vereinigen. Das muß gottvoll sein. Zunächst aber ein himmlischer Soloabend des Moschner im Berliner Jazz-Raum.

Moschner demontiert nicht das Instrument, sondern den Fetisch seiner angeblichen Behäbigkeit. Er präpariert es - John Cage wäre entzückt - mit einer zweiten (Posaunen-) Stürze, benutzt den Dämpfer nicht nur für dynamische Effekte, sondern auch, um die Oktave zu „dacken" (vergleichbar der geschlossenen Orgelpfeife), nimmt manchmal ein Fagott-Doppelrohrblatt ins Kesselmundstück, um den typischen Tuba-Klang zu erweitern, redet, schnabuliert, radebrecht mit der eigenen Stimme dazu. Da kann man manchmal gar nicht orten, was wie entsteht -, jedenfalls ergibt es aufregende zehn- bis fünfzehnminütige Klanghörspiele.

Da dröhnt es los wie eine Kirchenorgel, verflüchtigt sich zu flirrenden, Synthesizerähnlichen Klängen, rotzt sich herab zu oral-analen Geräuschen: ein virtuoses, tabuloses Tuba-Selbstgespräch in Stereo mit gleichzeitig produziertem Klanghintergrund. Assoziationsreich, mit lauter Anspielungen, die in der Hörerphantasie Kobolz schlagen.

Die Formstrukturen sind ebenso lustvoll unseriös. Da treffen Satztechniken und die Klarheit des barocken Konzerts auf die heftige Phrasierungskunst des Bebop. Telemann und Thelonious unterhalten sich wie Comic-Figuren. Linien bewegen sich largohaft leidend aufeinander zu, reiben sich aneinander, lösen sich in drängendes Bebop-Allegro. Jazzige Solosonaten mit barockem Unterbau. Und alles im handfesten Work-Swing, im naturhaften 60er-Körperpuls, typisch wohl für die Musiker zwischen Bochum und Aachen, im Ruhrpott und um den Ruhrpott herum.

Von Bernd „Pinguin" Moschner steht noch viel zu erwarten.

Jürgen Engelhardt

Jazz aktuell

Spaß zwischen Jazz und Rock

Herrgottsax

Er hat so seine Erfahrungen mit den schwäbischen Häuslesbauern, der Saxophonist Jörg-Peter Siebert, in Stuttgart nennt man ihn den Büdi. Die Wohnungsnot ist allgemein bekannt, aber wehe ein Wohnungssuchender trägt noch ein Saxophon unter dem Arm ... So nimmt es nicht Wunder, daß eines Tages ein schwäbisches Musterehepaar jäh in seiner Gartenidylle (auf der A-Seite der LP) von zehn Saxophonen gestört wird. Adolf und Martha, die sich eben noch über die wilde Ehe im Nachbarhaus ausließen, sehen sich plötzlich zehn „wiaschde Kerrie" (wüsten Kerlen) gegenüber.

So beginnt die erste LP von Herrgottsax („Seibold Seiergesichts sündige Saxophone"), die Büdi Siebert in aller Ruhe, ohne den Zeitdruck des produzierenden Studios im Nacken, konzipieren und aufnehmen konnte. So kann man von der Plattenbesetzung auch nicht von einer festen Besetzung sprechen. Zu den Mitwirkenden gehören die besten Musiker, die sich derzeit auf der Stuttgarter Szene tummeln: neben Keyboarder Wolfgang Dauner, Sängerin Anne Haigis, Trompeter Klaus Osterloh, Pianist Helmut Weber u. a., dann die feste Besetzung mit Büdi Siebert und Bernd Konrad an den Saxophonen, Martin Schrack an den Tasteninstrumenten und Capo Mayer, Baß, mit Ringo Hirth, Schlagzeug (eine der interessantesten von den eingespielten Rhythmusgruppen auf der deutschen Szene im Jazz-/Rock-Bereich). In dieser Quintett-Besetzung geht Herrgottsax in diesem Sommer auch auf Tournee.

Natürlich kann man die immer wieder nach Zappaschem Vorbild eingeblendeten Sprachszenen und Originaltöne, die auf der Platte verwendet werden, nicht live erleben.

Aber bei der Konzertpremiere im Stuttgarter „Musicland" überzeugte die Gruppe allein mit ihrer Musik, abwechslungsreichen, weitausholenden Saxophon-Chorussen von Siebert und Konrad vor dem Hintergrund der Rhythmusgruppe in einer temperamentvollen Jazz-Rock-Mischung. Was auf der Platte mit Spracheinblendungen über die Musik hinausgeht, wird auf der Bühne mit den augenzwinkernden Ansagen von Büdi und den Gesten während des Spielens erreicht - wenn zum Beispiel der,,Kampf der Giganten", ein Stück, das sich mit dem Männlichkeitswahn in der Rockmusik auseinandersetzt, zum „Tanz der Giganten" wird, der mit den einschlägigen Rockmusiker-Gesten verdeutlicht wird. Büdi Siebert sucht immer wieder die Nähe zum Musiktheater, da spielt sich einfach ein großer Spaß auf der Bühne ab.

Siebert sieht die Musik nicht irgendwo in einem luftleeren Raum. Während Jazz-Rock in deutschen Landen oft gerne etwas zu verkrampft gerät, elektrische Sounds dominieren, setzt sich bei Siebert immer wieder echtes Jazz-Musikantentum durch, ebenso wie bei Bernd Konrad, der sich außerhalb des Avantgarde-Bereichs, in dem er sonst tätig ist, gerade in diesem so lockeren Rahmen ausgesprochen wohl zu fühlen scheint, mit kreisenden Bewegungen seine so prägnanten Saxophonlinien zum musikalischen Geschehen beisteuert.

Auf der Platte mögen sich für den einen oder anderen Hörer in den überlangen Stücken eben einige Überlängen im musikalischen Formulieren finden, im Konzert wird jedenfalls prägnant und brillant mit dem richtigen Sinn für Ökonomie gespielt, so daß das Vergnügen, das sich auf der Bühne abspielt, auch ein Vergnügen ist - und zwar für Kopf und Bauch.

Das was Herrgottsax macht, geht bestimmt über das hinaus, was man wie Siebert so landläufig als „anständigen" Jazz bezeichnen mag, aber es ist ein Riesenspaß, der allen Puristen so richtig eins auswischt, Leuten mit offenen Ohren hingegen einige angenehme Stunden bereitet.

(Plattentip: Herrgottsax - Seibold Seiergesichts Sündige Saxophone EIGELSTEIN ES 2005).

Lothar Jänichen

Der Klang stand im Vordergrund bei

Hans Kumpff

Denkt man an die Rolle der Klarinette im Jazz, so denkt man an Dixieland-Jazz und Benny Goodman, vielleicht auch noch an Gershwins „Rhapsody in Blue". Damit scheint die Klarinette als ein zwar gelenkiges, aber eben harmloses „Dudelinstrument" ausreichend charakterisiert zu sein. Was aber mit diesem Instrument wirklich möglich ist, zeigte der Stuttgarter Lehrer, Jazzpublizist und Klarinettist Hans Kumpf. Er nutzte die hohl und bedrohlich klingenden Tiefen der Klarinette ebenso wie die eher verhaltenen vokalartigen Klänge der mittleren Lagen und die durchdringenden Höhen dieses wandlungsfähigen Instrumentes. Dabei wandte er diverse Spieltechniken wie Überblasen und Flatterzunge an, Cluster waren ebenso zu hören wie Spiele mit kaum hörbaren Obertönen. Manchmal sang Hans Kumpf die Töne unisono mit, oder er sang einen einzigen Ton zu lebhaften Figuren seines Klarinettenspiels. Dann wiederum nahm er das Mundstück ab, blies die verbliebene Holzröhre wie eine Trompete und ließ ungeahnte Klangfarben hören.

So stand der Klang im Vordergrund, das musikalische Material spielte eine eher untergeordnete Rolle, erreichte aber natürlich einen ebenbürtigen Stand. Dennoch wußte Hans Kumpf auch mit einfachen Themen etwas anzufangen, „Children Song" von Perry Robinson zeigte dies, aber auch ein Stück, das er in der UdSSR spielte. Es basiert auf den Tönen A-F-G-H-A, man mache sich einen Reim darauf. Solche Themen trug Kumpf langsam vor, beschleunigte sie und gab ihnen einen anderen Rhythmus, um dann gelegentlich nach einem abwärts gerichteten Lauf auf einem vermeintlichen Leitton hängenzubleiben, benutzte diesen aber nur als Sprungbrett in ein gänzlich anderes Intervall.

Die Atmosphäre im Berliner JazzRaum kam dieser Musik entgegen, die Zuhörer hatten etwas Neues erfahren und dabei auch noch Spaß gehabt, mit Sicherheit beim letzten Stück: Zischend und prustend nahm Kumpf sein Instrument nach und nach auseinander, um zuletzt nur noch dem Schallbecher einige Geräusche zu entlocken.

Bernward Halbscheffel

Folkloristische Elemente

Zgraja-Bednarek-Duo

Es begann mit „Blue Monk", mit einer Verneigung vor dem in diesen Tagen gestorbenen amerikanischen Jazzpianisten und „Hohenpriester" des Bebop: Thelonious Monk. Die sich da ehrfurchtsvoll im Nürnberger Jazz-Studio verneigten, stammen aus Polen: Zwei Musiker, die aufgrund der politischen Ereignisse in ihrer Heimat zunächst in der Schweiz und nun in der Bundesrepublik „hängengeblieben" sind. Der Flötist Krysztof Zgraja spielt seit zwölf Jahren im Duo mit einem Bassisten; seit etwa vier Jahren arbeitet er in dieser Besetzung zusammen mit Jacek Bednarek. Flöte und Kontrabaß, das war bislang die Domäne von Jeremy Steig und Eddie Gomez. Die beiden Polen gehen da andere, konventionellere Wege. Die Flöte ist letztlich noch immer das Instrument, mit dem schon der „Große Friedrich" geblasen hat, und auch der Baß hält sich brav an jene Grenzen, die andere schon vorgezeichnet haben.

In erster Linie sind es Jazz-Standards, „Autumn leaves" oder Parkers „Now's the time", denen die beiden neue, frische Töne abzugewinnen trachten. Eine zweite Quelle der Inspiration stellt die polnische und spanische Volksmusik dar. Die vorgetragenen Eigenkompositionen bedienen sich in der Regel solch folkloristischer Elemente und dies mit großem Geschick. Die der eigenen Feder entsprungenen Werke erschienen mir origineller dargeboten, wohl einfach deswegen, weil sie in weit

Eigenwillige Tonsprache: Carla Bley **Foto: Jochen Richter**

größerem Maße dem Charakter der Soloinstrumente und der Duokonstellation gerecht werden können. Bei den gediegenen, unverwüstlichen Jazznummern sieht es bisweilen ein wenig so aus, als wollte man mit Bleistift und Skizzenblock Ölgemälde kopieren.

Volkstümliches ist bei Zgraja/Bednarek ernstgemeint, nicht etwa als ironisches Zitat nur collagiert, mit Ausnahme des - im übrigen sehr furios - gestrichenen Baßsolos mit eingebauter Hillbilly-Persiflage.

Krystof Zgraja ist ein großer Flötentechniker. Unter Ausnützung der verschiedensten Anblastechniken intoniert er seine Quer- und Blockflöten versiert, flüssig und sehr dynamisch. Man spürt die klassische Ausbildung, auch dann, wenn er bisweilen - ganz unjazzig - zu sehr auf der Eins sitzen bleibt. Das wirkt dann ein wenig zickig.

Bassist Bednarek, die Goldrandbrille auf der Nasenspitze, versteht es, die ganze Klangfülle seines Instruments zu mobilisieren. Er mag Zweistimmiges, Gitarrengriffe und - leider manchmal etwas unsaubere - Flageoletts. Der kraftvoll gestrichene Baß schafft emotionale Tiefe. Bei den Standards erscheint der Pole harmonisch etwas flach; das hätte man raffinierter bringen können. Statt dessen flüchtet er sich ins Tempo und wirkt dann doch mitunter steif. Der gleichbleibende Wechsel von Solopart und Duospiel schafft natürlich auch gewisse Langatmigkeiten. Der ganz verblüffende, ja umwerfende Geniestreich war's noch nicht.

Bernd Ogan

Ironische Verfremdungen

Carla Bley

Nur zwei Konzerte auf deutschem Boden gab die New Jazz Avantgardistin Carla Bley mit ihrer zehnköpfigen Band auf ihrer diesjährigen Europatournee. Das eine davon im Mannheimer Capitol ließ sich sicherlich niemand entgehen, der sie im vergangenen Sommer an gleicher Stelle in einem begeisternden Auftritt erlebt hat.

Seit Mitte der sechziger Jahre, als sie begann in die Jazz-Öffentlichkeit zu treten, und ihrer bald darauffolgenden grandiosen Jazz-Oper „Escalator over the hill", an der sie mehr als drei Jahre zurückgezogen in den Wäldern Woodstocks arbeitete, gilt sie zurecht als eine der bedeutendsten (Jazz-) Komponisten Amerikas. Ihre Stücke werden heute von nahezu allen Musikern des modernen Jazz gespielt. Gary Burton - der ein ganzes Album mit ihrer Musik aufnahm -, Keith Jarrett, John McLaughlin und Gato Babieri sollen hier nur einige Namen sein. Über die Jahre hinweg war Carla Bley immer für eine musikalische Überraschung zu haben. In einer halsbrecherischen Gratwanderung bewegt sie sich auch heute noch ständig zwischen New Jazz, Klassik, avantgardistischer E-Musik, Rock und neuerdings auch in New Wave- und Punk-Gefilden.

Trotz der Verschiedenheit musikalischer Aussagen ist ihre Musik, ähnlich der des kürzlich verstorbenen Thelonious Monk, sofort zu identifizieren. Mit ihrer eigenwilligen Tonsprache baut sie durchaus auf bestehenden Hörgewohnheiten auf, doch erfüllt sie diese selten vollständig. In all ihren Stücken nutzt sie die ironische Verfremdung - in einem „Marsch" genauso wie in einem sentimentalen Pop-Song - um fast an das Gewünschte heranzureichen. Sicherlich resultiert zum großen Teil aus dieser eigentümlichen Spannung der Erfolg ihrer Stücke.

Zur Musik passend präsentiert sich die 43jährige denn auch in ihrer Erscheinung bizarr und egozentrisch. Mit Löwenmähne, schwarzer Kleidung, Pumphosen, tritt sie als mystische, undurchschaubare Hexenmeisterin ihrer Band in Erscheinung.

Deutlich trat beim diesjährigen Auftritt die Show zugunsten der Musik zurück. In die - überwiegend neuen - Kompositionen sind die jeweiligen Improvisatoren hervorragend eingebettet. Man hat den Eindruck, daß sie zumindest für die drei wichtigsten Improvisatoren der Gruppe - Gary Valente, Posaune, Tony Dagardi, Tenorsaxophon, Flöte, und Steve Slagle, Altsaxophon, Flöte - die einzelnen Stücke schon speziell konzipiert hat. Die übrigen Musiker - Steve Swallow, Baß, Arturo O'Farril, Klavier, Orgel, D. Sharpe, Schlagzeug, Earl Mclntyre, Tuba, Baßposaune, Vincent Chancey, Frenchhom und Carlas österreichischer Ehemann Mike Mantler, Trompete, traten solistisch nicht so in den Vordergrund, lieferten aber den verläßlichen Sound- und Rhythmusteppich.

Gary Valente trat mit seiner mächtigen, sonoren Posaunenstimme in eher rockigen Stücken hervor und gab diesen Soul-Charakter. Steve Slagle zeigte sich mit seinem warmen Ton betont lyrisch und bewies ein großes Verständnis für den harmonischen Ablauf der Kompositionen. Tony Dagardi hingegen bewegte sich auf einer bluesigen Ebene mit eruptiven, überblasenen Soli.

Die stürmisch verlangte Zugabe entwickelte sich wie erwartet zur „D. Sharpe Show". Er ist das komischste Talent der Truppe und drückte seine Unlust, ein Lied zu singen, in abenteuerlichen Fluchtversuchen von der Bühne, in Dirigier-Persiflagen auf seine Chefin und in absonderlichen tänzerischen Versuchen aus. Das kann sich manchmal bis zu einer halben Stunde hinziehen bis er schließlich dann doch einmal einsetzt. Lustig ist's aber allemal.

Obwohl Carla Bley mit ihrer Band mehr Jazz als gewohnt spielte, geriet das Konzert nur selten über gutes Mittelmaß hinaus. Die Stimmung innerhalb der Band war einfach nicht so gelöst wie gewohnt, doch ist dies beim ersten Konzert einer neuen Tour natürlich auch verständlich.

Detlev Reinert

Jazz aktuell

Jazzaktivitäten werden **verstärkt**

Freiburger Musikhochschule

Ein Jazzkonzert im Opernsaal der Staatlichen Hochschule für Musik im Freiburger Carl-Schurz-Haus. Die Band, die spielt: eine Topformation des Neo-Bop, die Waldi Heidepriem Jazzgroup. Die Band gibt da allerdings kein reguläres Konzert, sondern tritt zur Eröffnung eines offiziellen Jazzkurses auf, bringt Jazzstandards, auch das gute alte „Caravan" ist diesmal dabei - auf daß die Jazzadepten zur Karawane aufrücken mögen.

Eine Karawane indes, um noch ein bißchen im Bild zu bleiben, hat sich an der Freiburger Musikhochschule bereits gebildet, denn da gibt es seit einiger Zeit einen I sagen wir mal inoffiziellen Jazzkurs, den die Saxophonisten Mike Schweizer und Werner Englert abhalten. Ein Kurs, der vom Hochschul-ASTA getragen wird - und jetzt die enorme Verstärkung der Jazzaktivität mit einem kräftigen Hauch von frischgebackener Dozentenprominenz,

Frage an den Pianisten Waldi Heidepriem, der zusammen mit seinen Musikern, mit seinem kontrabaßspielenden Sohn Thomas, mit dem Saxophonisten Christof Lauer und mit dem Schlagzeuger Ralf Hübner den Dozentenstand erklommen hat, wie es denn zur Idee dieses Kurses kam. Und da ist zu erfahren, daß ein Klavierprofessor der Hochschule schon seit Jahren der Meinung ist, daß den Freiburger Musikstudenten die unmittelbare Bekanntschaft mit erfahrenen Musikern der Szene nur gut tun könnte. ,,Weil der Wilhelm immer so gebohrt hat, habe ich zugesagt", schmunzelt Heidepriem.

„Der Wilhelm", auf diesen Namen ist der Nachfragende in Sachen Jazzkurs nicht zum erstenmal gestoßen. Er weiß längst, daß damit Professor Wilhelm Behrens gemeint ist, denn dieser ist ja neben seinen rein abendländischen Musikambitionen auch ein großer Gershwin-Verehrer und als (leider nur verborgener) Jazzpianist ein verblüffendes Pendant des seligen Erroll Gamer.

Bei Professor Johann-Georg Schaarschmidt, Leiter der Freiburger Musikhochschule, fand Behrens ein offenes Ohr. Auch Schaarschmidt ist dem Jazz zugetan und meint, daß kein Musiker und kein Musikstudent an dieser exponierten Musikform des 20. Jahrhunderts vorbeikommt.

„Improvisation und Rhythmus", so Schaarschmidt, „das wurde in der abendländischen Musik zu lange vernachlässigt. Bei den Studenten sind es heute ja fast nur noch die Orgler, die das Improvisieren lernen, Kenntnisse über Improvisation aber sollte jeder Musizierende haben. Die Beschäftigung mit dem Jazz scheint mir hierfür der geeignete Weg zu sein."

Bleibt die Frage nach dem pädagogisch-didaktischen Konzept des neuen Jazzkurses, nach seinem Ziel. Waldi Heidepriem will den Kurs fürs erste als Vorbereitung für weiterführenden und intensiven Jazzunterricht begreifen, Freiburg soll da zunächst einmal eine Sprungbrettfunktion haben. Beim Unterricht möchten er und seine Musiker zwar flexibel vorgehen, doch das auf der Grundlage genau ausgearbeiteter Referate, zur Theorie soll da immer auch das praktische Beispiel gehören. So beginnt der Kurs nächste Woche mit einem Referat zum Thema „Blues".

- Was den Hard- und Neo-Bop angeht, so ist zu vermuten, daß die Neugierigen da bei Pianist Heidepriem an der richtigen Adresse sind. Das Konzert seiner Gruppe im Opernsaal jedenfalls war eine schwungvolle Bekundung in einem Stil, der die Musik des klassischen John Coltrane Quartetts fortsetzt. Ein Eröffnungskonzert, das kaum Wünsche offen ließ.

Klaus Robert Bachmann

Humus für ein trübes Mißverständnis

Halleluiah Jazz

Es begann todtraurig, nämlich mit einer Beerdigung, mit Sargträgern, mit dem Jammern der Hinterbliebenen und auch das zum Trauermarsch verdüsterte „Glory Hallelujah" fehlte nicht. Der Herr Pfarrer hielt eine Predigt, in deren Verlauf sich der geistliche Mann augenzwinkernd zu allerlei spaßigen Wendungen über den Lebenswandel des Verblichenen herbeiließ. Ein „Funeral" aus dem alten New Orleans als Auftakt der Mitternachts-Show „Hallelujah Jazz" im vollbesetzten „Theatercafe" der Freiburger Städtischen Bühnen, einer Show, die sich vorgenommen hatte, vier Jahrzehnte Jazzgeschichte abzugrasen. - Musik- und Sprechtheater also. Und so schwenkt die Show weiter in den „Reno Club", jenes Kansas City der Zwanziger Jahre, in dem der berüchtigte Tom Pendergast die Clubs, das Geschäfts- und Gangsterwesen kontrolliert hat, schwenkt mitten hinein in die Rent-Parties, die Mietzinsfestivitäten Chicagos und endet bei einer Radioübertragung im Jahre 1945, einem Datum, das von einem Vorankündigungstext mit dem Zusatz „Die Swing-Ära ist angebrochen" versehen wurde.

Aber nicht erst bei dieser kuriosen Behauptung, sondern schon viel früher ist dem Jazz- und Theaterfreund wohl ein „Hoppla" entfahren. Warum? Weil die von Marty Beck und Bernhard Müller zu dieser Show beigesteuerten Dialoge doch allzu dürr ausgefallen sind und zwischen Brechtscher Lehrstück-Didaktik, Schulfunk-Dramaturgie und Überbrückungsgeplauder hängenblieben. Und weil sich das Sprechen dieser Dialoge nur auf dem Niveau einfachen Laientheaters, biederer Amateurfunkerei abspielte. Dazu sangen Marty Beck, Stephen Craig Fields und Carl Armstrong einige Evergreens, die als Standardthemen auch im Jazz eine Rolle spielen, sangen's mit dem wohlgeformten Stimmaufwand aus den Musical-Gefilden von „My fair Lady".

Sehr hübsch, sehr akzeptabel - aber kein Jazzgesang. Die (schönen) Maiden vom „Revue-Ballett" heben auch die Stimme zum Gesang und außerdem noch das Bein zum Tanz. Begleitet wurde all das von einer Jazzband unter der Leitung des Freiburger Vibraphonisten und Posaunisten Rudi Müller, der sich solistisch auch gut, bisweilen sogar glänzend hielt, während die Band als Ganzes einen Zickendrahtstil abspulte, mit dem verglichen die Dixieland-Ambitionen der alemannischen Folkloregruppe „Gälfiäßler" wie hochqualifizierter Avantgarde-Jazz anmuten. Besonders Trompete und Saxophon ergingen sich in naiver Erntedankfest-Stimmung.

„Hallelujah Jazz", das war eine Show, die sich schließlich in harmloser Ironie verlor und damit nur sich selbst, nur ihren Showcharakter bestätigte. Was fehlte, war echte Satire. Statt die Mechanismen der Wirklichkeit aufzudecken, wurden Genrebilder aus der Wirklichkeit in einem verkürzten Naturalismus abgebildet. Wie irreführend das war, kam besonders in der letzten Szene, der Radioshow von 1945, zum Ausdruck. Die Revuemädchen entringen ihren Kehlen den Song vom „Mr. Sandman", der Moderator läßt aufgeregte Werbespots ab, die Mädchen bejubeln den Kaugummikonsum und Craig Fields bläht seine Stimme zu einem gewaltigen „All the things you are" auf. - Da sollte wohl demonstriert werden, wie das Werbemanagement die Jazzband eingekauft und für ihre Zwecke dressiert hat. Doch dieser Brei aus Show, Werbung und Jazz wird dramaturgisch nicht zerteilt, sondern eher als - wenn auch komische - funktionale Einheit dargestellt. Woraus immerhin erhellte, daß es mit dem an sich dankenswerten Verzicht aufs Zeigefingern allein nicht getan ist.

Mit den wahrhaft nicht geringen Mitteln einer guten Show hätte dieses Spektakel die tatsächliche Situation des Jazz im Jahre 1945 aufzeigen können, denn in diesem Jahr feierte der Swing nicht seinen Aufbruch (der fand 1932 statt), sondern er war historisch beendet. Die Bebop-Rebellen, allen voran Charlie Parker, Dizzy Gillespie, auch Thelonious Monk, machten von sich reden und das übrigens auch mit eben jenem „All the things you are", das in diesem Freiburger „Hallelujah Jazz" er-

klang. Dieser Bilderbogen hätte zeigen müssen, daß dieses Stück in der gegen die Swingroutine gerichteten Bebop-Bewegung eine zentrale Rolle gespielt hat, nachdem seine Harmoniestrukturen von Charlie Parker verändert, gestrafft worden sind. Statt jazzgeschichtlicher Authentizität aber wurde dem trüben Mißverständnis „Jazz = Show + Klamauk" reichlich Humus untergebuttert.

Klaus Robert Bachmann

Zwischen Kunstmusik und freien Klängen: Nick Steinhaus (links) und Thomas Borgmann
Foto: Helmut Blattner

Konzerte in Chile

Borgmann/Steinhaus Duo

Tourneen von Jazzmusikern im Auftrag des Goethe-Instituts sind inzwischen Gewohnheit geworden, haben in den letzten Jahren Schlagzeilen gemacht. Exporte mit dem Etikett „Made in Germany" machen also nicht Halt vor Kulturgütern, und das ist gut so. Außereuropäische Regionen mit ihrer anderen Kultur, vielfach verantwortlich für nachhaltige Einflüsse unserer Musik, üben einen starken Reiz aus auf Jazzmusiker, lassen den Begriff der Weltmusik nicht nur hohle Floskel sein. Konfrontation mit Fremdem war und ist ein nicht wegzudenkender Faktor für eine Musik, die sich der Improvisation verpflichtet fühlt. Hier wird deutlich, daß Jazz auch Völkerverständigung mit sich bringt, einen bescheidenen Beitrag leistet zum besseren Verhältnis fremder Menschen. Dies scheint mir wichtig in einer Zeit, in der das atomare Vernichtungspotential zum sanften Ruhekissen verkommt.

Politische Blindheit soll hier dem Goethe-Institut nicht vorgeworfen werden, allenfalls fragwürdige Praktiken bei der Berücksichtigung bzw. beim Übersehen bestimmter Musiker. Von Zeit zu Zeit ist dessen Personalpolitik vom kulturpolitischen Gezänk überschattet, bleibt als Ausweg nur die private Initiative. So haben sich Thomas Borgmann und Nick Steinhaus, junge Saxophonisten aus Berlin, kurzerhand entschlossen, um die Jahreswende einige Konzerte in Chile zu geben, ohne offizielle Worte und finanzielle Spritzen.

Zwar hatte man zunächst Bedenken, ob man die Reise in eine Militärdiktatur aus moralischen Gründen überhaupt antreten könne, „doch wurde uns aus Chile angedeutet", sagt Nick Steinhaus, „daß diese Bedenken einerseits begreiflich, andererseits aber ein echtes Bedürfnis vorhanden wäre, Kontakt und Kenntnis zu bekommen von der Musik aus Europa, zumal aus Deutschland". Und daß dieses Interesse am Jazz auch in einer Jazz-Diaspora wie Chile vorhanden ist, das bewiesen die Auftritte des Duos.

Erste Eindrücke im Land: Im Rundfunk gibt es viel einheimische Folklore und Klassik, zeitgenössische Musik hört man dagegen selten. Es gäbe zu wenig qualifizierte Interpreten hieß es. In Buchläden fiel auf, daß linke Literatur erstaunlicherweise nicht verbannt ist.

Kontakte zu einheimischen Musikern waren schnell hergestellt, gestalteten sich indessen recht schwer. Noch ist die künstlerische Kluft groß. Sie hat in der ökonomischen Not ihre Ursachen, verlangt Verständnis. Thomas Borgmann berichtet: „Viele Musiker spielen wegen des Broterwerbs Unterhaltungsmusik beim Fernsehen und beim Rundfunk. Ständige Geldnot zwingt sie, artfremde Tätigkeiten zu übernehmen. So haben die sozialen Verhältnisse zu einer schon fast neurotischen Profilierungssucht beigetragen. Man muß bedenken, daß Jazzmusiker auch in Chile eine Minderheit sind."

Die Musik des Borgmann Steinhaus Duos bewegt sich zwischen komponierter Kunstmusik und freien Klängen, die sich in vielfältigen Klangfarben auflöst. Eine einheimische Zeitung schrieb begeistert: „In der Mitte des Programms stand die bewundernswerte Zusammenarbeit der Klarinette von Steinhaus mit der Flöte des Chilenen Daniel Ramirez in einer Improvisation über Debussys .Syrinx'. Eine freudige Überraschung, in welchem Maße der herrliche Ton und das gelockerte Spiel des Hiesigen sich mit der Kunst des deutschen Gastes verband."

Die Konzerte fanden im Goethe-Institut von Santiago statt, dessen Programm sich übrigens sehen lassen kann. Weitere Auftritte gab es in kleineren Clubs wie dem „Cafe Ulm" oder dem „Taller 666", einer linkslastigen Kulturwerkstatt. Auch im Hause der christlichen Linken hatte man ein offenes Ohr für die fremden Klänge aus Europa. Diese Aufgeschlossenheit findet man leider in Deutschland nicht immer, besonders wenn es sich um Jazzer handelt, die keinen großen Namen haben. Thomas Borgmann und Nick Steinhaus, außerhalb der Berliner Szene kaum bekannt, gehen ihren Weg. Wieder einmal drängt sich der Eindruck auf vom Propheten, der im eigenen Land nichts gilt.

Reiner Kobe

To keep new energy goin'

Breath

Unter diesem Leitstern präsentiert die Gruppe Breath ihre Musik mit Power und nicht minder professioneller Attitüde.

Alle Eigenkompositionen sprechen eine kraftvolle, originelle und kreative Sprache, die nicht zuletzt aus den Wurzeln virtuosen Selbstverständnisses entstehen konnte. Sämtliche richtungsweisenden Einflüsse, welche die heutige Jazzmusik prägen, verarbeiten der Saxophonist Jürgen Seefelder und der Gitarrist Peter Wölpl mit besonders erfrischender Musikalität und Eigenständigkeit. Dabei wird nicht selten an ein für den Jazz unerläßliches Phänomen - das der (kreativen) Aggressivität - erinnert.

Für den special american touch sorgt vor allem der Saxophonist, wobei seine energisch-temperamentvollen Soli zu besonderer Aufmerksamkeit provozieren.

Überzeugend beweist die Rhythmusgruppe mit Brüning von Alten am Schlagzeug und Peter Christi am Baß, daß sie von Jazz bis Rock, von Latin über Afro alles stilgerecht bewältigt und so ein groovin' high zum sicheren Markenzeichen der Gruppe werden läßt.

Eindrucksvoll überträgt auch der Percussionist Elmer Louis aus Curacao dem Publikum sein feeling, indem er durch profiliertes Können an den Congas den musikalischen Duktus von Breath mit größer Wirkung unterstreicht.

Beatrix Pirchner

Jazz News

Jazzkurs 1982 Akademie Remscheid

Der diesjährige Kurs für Jazz und Blues findet vom 19. Juli bis 1. August 1982 wieder in der Akademie Remscheid statt. Erstmals werden die Mundharmonika und das Vibraphon in das instrumentale Angebot aufgenommen und durch Hendrik Meurkens vertreten. Weitere Dozenten sind: Hermann Breuer. Posaune. R. Glen Buschmann. Klarinette/Saxophon/Komposition. Bernd Konrad, Saxophon. Stu Goldberg, Piano, Jasper van't Hoff. Piano, Gerhard Laber, Drums/Percussion, Ed Thigpen, Drums/Percussion, Axel Prasuhn, Vocal, Lee Harper. Trompete, Adelhard Roidinger, Bass, John Thomas, Gitarre, Joe Viera, Saxophon. Der Kurs richtet sich an Berufsmusiker und Pädagogen aus dem Bereich des Jazz sowie an fortgeschrittene Amateure, Musik-Studenten und Band-Mitglieder. Durch das Zusammentreffen werden vielfältige Lern- und Informationsangebote eröffnet. In Theorie und Praxis soll den Teilnehmern ermöglicht werden, eigene Fähigkeiten zu erfahren und weiterzuentwickeln, vor allem aber auch neue musikalische Ausdrucksmöglichkeiten kennenzulernen. In drei Schwerpunktbereichen stehen verschiedene Lehrformen nebeneinander: Theorie-Arbeitsgruppen, Instrumentalunterricht, Ensemblearbeit.

Die Anmeldefrist ist der 25. April 1982. Interessenten wenden sich an die Landesarbeitsgemeinschaft Musik NW e. V., Küppelstein 34, 5630 Remscheid. Dort ist eine ausführliche Kursbeschreibung erhältlich.

Dieter Bihlmaier t

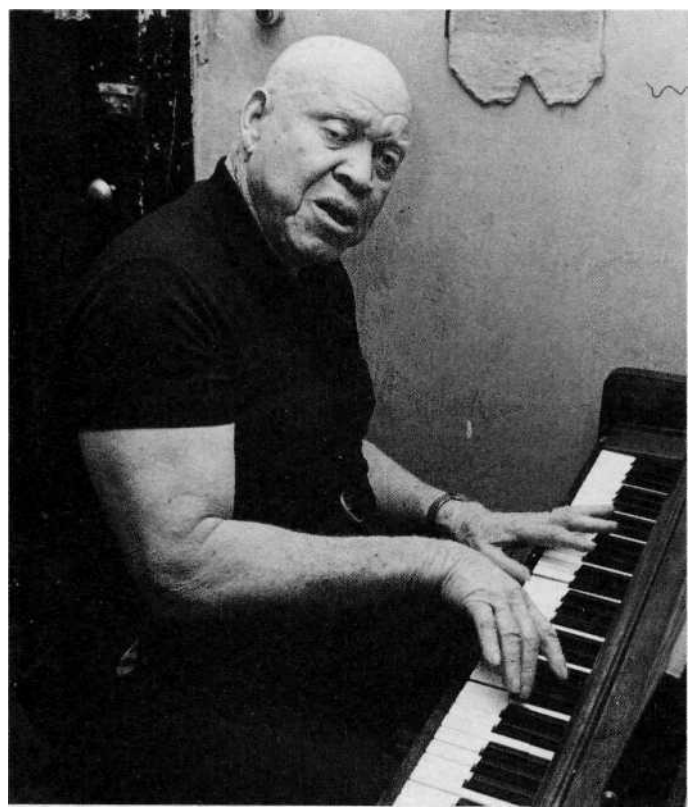
Am 24. Februar starb der Flötist und Komponist Dieter Bihlmaier im Alter von 40 Jahren an einem Herzschlag. In den 70er Jahren machte sich der klassisch ausgebildete Flötist mit seiner Gruppe, der Bihlmaier Selection, auf dem Jazzgebiet einen guten Namen. In den letzten Jahren trat er vor allem mit der Gruppe Flute Colors, einem Duo mit dem Bassisten Wolfgang Lauer auf. Zudem arbeitete er als Musikpädagoge, leitete das Jazz Forum am Musikinstitut Erlangen und unterrichtete seit 1980 an der Musikschule Böblingen, Auch als Komponist trat Bihlmaier hervor, schrieb u. a. Auftragskompositionen für das Erwin Lehn Orchester im Rahmen der Jazzmatineen des Süddeutschen Rundfunks.

Die **Jazzmusikerinitiative Hannover** veranstaltet in nächster Zeit zwei Festivals. Am 16. Mai werden sich im Raschplatzpavillon in Hannover die Mitglieds-Formationen der JMI vorstellen, am 10. Juli findet das Sommer-Jazz-Treffen in der Deister-Freiiichtbühne in Barsinghausen statt. Dabei werden den ganzen Tag lang Jazzbands aus ganz Niedersachsen spielen. Die JMI hat zudem für Oktober einen Jazzkurs für Musiker aus dem Bereich Niedersachsens unter Anleitung namhafter und international bekannter Dozenten vorgesehen. Schwerpunkte dieses Seminars, das im Schulzentrum Barsinghausen abgehalten wird, sind jazzgemäße Improvisation, Rhythmik, Harmonielehre, Instrumentalunterweisungen und Ensemblespiel. Zu den regelmäßigen internen Aktivitäten der JMI zählen eine aus Mitgliedern und Gästen bestehende Big Band unter Leitung von Wolf Struck und ein Repertoire-Kurs, bei dem Standards und andere bekannte Jazz-Nummern erarbeitet werden. Kontaktanschrift: Jazzmusikerinitiative Hannover e. V., Johannes Klose, Kirchwender Str. 7,3000 Hannover 1, Tel. 0511/85 51 35.

Die Frederic Rabold Crew konnte ihre für MPS produzierte Platte „Funky Tango" jetzt auch auf dem amerikanischen Markt vorlegen. Kontaktanschrift: Uli Bühl, Marktweg 11, 7426 Aichstetten, Tel. 0 73 88/796.

Memphis Piano Red starb am 5. Februar im Alter von 77 Jahren an den Folgen der Verletzungen, die er bei einem Raubüberfall auf sein Haus erlitten hatte. Red war in den 20er Jahren als Wandermusiker durch die USA gezogen, hatte später jedoch nie als Berufsmusiker gearbeitet. Die ersten Plattenaufnahmen von ihm erschienen bei der italienischen Firma Albatros, 1980 war er dann in der „Living Country Blues"-Plattenreihe vertreten. 1981 unternahm der sehr authentisch spielende Blues-Pianist die erste Europa-Tournee.

Quincy Jones stiftete dem Berklee College of Music 10 000 Dollar für die Errichtung eines Quincy Jones Studienfonds, der zur Förderung bedürftiger, talentierter Studenten dient. Er äußerte dazu: „Vor 30 Jahren hatte ich das Glück, ein Stipendium für Berklee zu erhalten, was bei mir die Voraussetzungen für eine erfolgreiche Karriere schuf. Selten im Leben hat man Gelegenheit, für diejenigen die Saat zu säen, die ohne die Pflege nicht wachsen können." Jones, der 1951 von der Berklee School abging, hat in diesem Jahr für sein Album „The dude" den 5. Grammy Award erhalten. Zudem bekam er zuvor Auszeichnungen für seine Filmmusik zu „Roots" und „In Cold Blood".
Das **Jazz Line Trio** aus Karlsruhe wird Anfang April im Raum Innsbruck und Südtirol auf Tournee gehen. Mit dem Pianisten Stefan Veit, dem Bassisten Johannes Schädlich und dem Schlagzeuger Uwe Heitz werden der Tenorsaxophonist Stefan Frisch und der Trompeter Charlie Dicht als Gastsolisten reisen. Kontaktanschrift: Johannes Schädlich, Badener Str. 46, 7500 Karlsruhe41, Tel. 07 21/ 40 54 12



Memphis Piano Red t

5. Deutsches Pop-Nachwuchs-Festival

Das Stadttheater Würzburg ist erneut Schauplatz des 5. Deutschen Pop-Nachwuchs-Festivals, das in diesem Jahr vom 25. bis zum 27. November stattfindet. Der Bayerische Rundfunk, Hörfunk und Fernsehen, wird von den Veranstaltungen berichten, die außerdem von den Kultusministerien der Länder, der Stadt Würzburg, der Bezirksregierung Unterfranken und der Oskar und Vera Ritter-Stiftung unterstützt werden.
Das Pop-Nachwuchs-Festival wird ausgeschrieben: 1. Rock, 2. Jazz, 3. Folk, Lied, Song.
Alle jungen Musiker und Sänger können sich für das Festival bewerben. Das Höchstalter bei Solisten und das Durchschnittsalter bei Gruppen soll 27 Jahre nicht überschreiten.
Teilnehmer im Bereich Folk, Lied, Song sollten das 16. Lebensjahr vollendet haben.
Es werden Förderpreise in einer Gesamthöhe bis zu DM 50 000,- vergeben. Es können auch solche Teilnehmer ausgezeichnet werden, die sich in keiner der ausgeschriebenen Kategorien unmittelbar einordnen lassen. Letzter Termin für die Anmeldung ist der 31. Juli 1982. Die Teilnahmebedingungen können schriftlich angefordert werden bei der Deutschen Phonoakademie e. V., Sekretariat Pop-Nachwuchs-Festival, Heimhuder Str. 8, 2000 Hamburg 13.

Workshop in Berlin

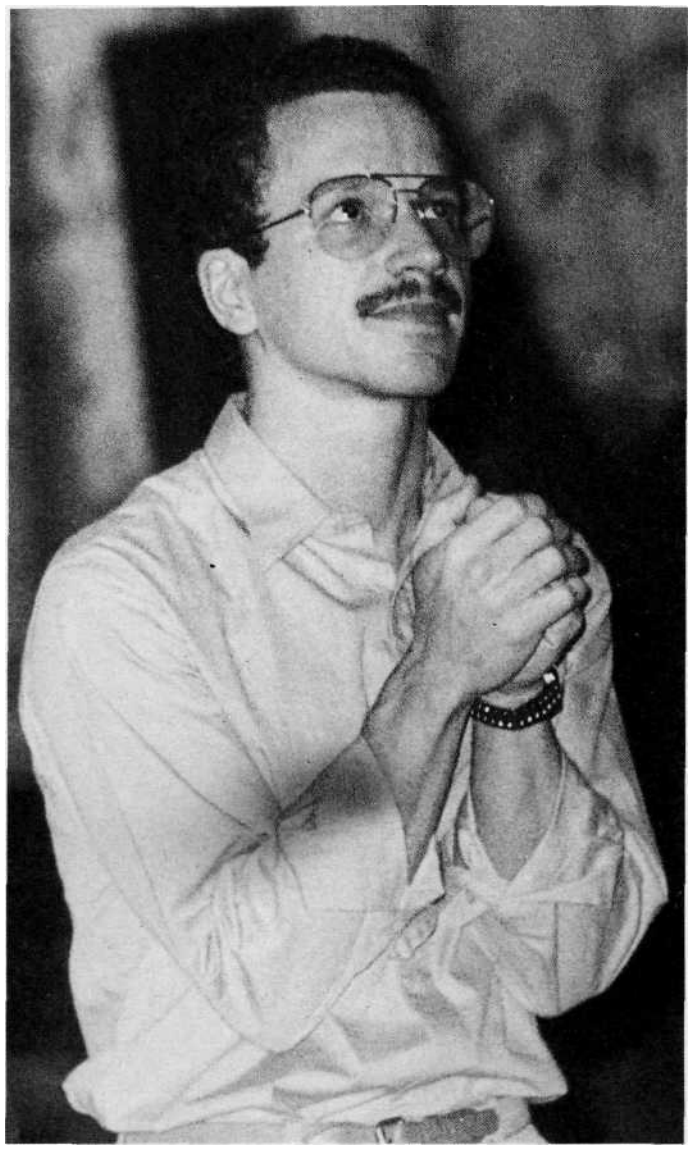
Da Guggen Art Ensemble vom Creative Music Studio in Woodstock/USA wird im Rahmen einer Tournee während der ersten Juni-Hälfte auf Einladung des Kunst- und Kultur-Centrums Kreuzberg vom 4.-6. Juni in Berlin einen Workshop veranstalten. Der Unterricht umfaßt Improvisation, Komposition, Rhythmik, Body-Music, Ensemble-Arbeit.
Kursgebühr: DM 120,-. Anmeldung und ausführliche Information über: Claudia Binder, Willibald-Alexis-Str. 13, 1 Berlin 61, Tel. 0 30/6 93 62 12, oder Programmgruppe des Kukuck, Anhalterstr. 7, 1 Berlin 61, Tel. 0 30/2 61 88 00.
Leszek Zadlo ist mit seinem Ensemble Anfang April in Osterreich und vom 21.-29. 4. zwischen Detmold und Trier unterwegs. Vom 5.-18. 4. führt er mit dem Schlagzeuger Joe Nay, dem Schauspieler Dieter Rupp und dem Wiener Maler Heli Degn in München eine Mixed-Media-Inszenierung von Büchners „Lenz" auf. Im Februar war der Saxophonist mit George Russell auf Italien-Tournee. Unter dem Motto „Jazzlidamosc" initiierte Leszek Zadlo am 28. März in München ein großes Solidaritäts- und Benefizkonzert zugunsten der polnischen Jazzföderation. Zu diesem Konzert wurden Albert Mangelsdorff, Joachim Kühn, Wolfgang Lackerschmid, Janusz Stefanski, die Lala Kovacev Group, die Bobby Stern/Larry Porter Manifestation, das Joe Haider Quartett, die Dusko Gojkovic Big Band und das Leszek Zadlo Ensemble eingeladen. Mitschnitte des Bayrischen Rundfunks können von anderen deutschen Rundfunkanstalten übernommen werden. Kontaktanschrift: Uschi Eibl.Türkenstr. 63, 8000 München 40, Tel. 0 89/2 72 40 43

Alberta Hunter war Stargast der Feier anläßlich Eubie Blakes 99. Geburtstag in den Carl Selzers Studios in New York. Zudem waren u. a. geladen: George Wein, Dick Hyman und McCoy Tyner.
Island Records werden jetzt auch eine Jazz-Platten-Serie vorlegen. So sollen Alben mit den Heath Brothers, Ornette Coleman, Joanne Brackeen, Gil Evans, Phil Woods, Anthony Braxton u. a. erscheinen.

OM, die Luzemer Jazzformation, kann in diesem Jahr ihr 10jähriges Bestehen feiern. Das Quartett wird dieses Jubiläum Anfang Juni mit einem Fest in Willisau begehen, zu dem Solisten eingeladen werden, die mit OM verbunden waren, so Dom Um Romao, Trilok Gurtu, Charlie Mariano, Jasper van't Hof, Manfred Schoof und Albert Mangelsdorff. Anschließend daran wird sich die Gruppe auflösen; die einzelnen Mitglieder planen Solo-Auftritte und Anschluß an andere Formationen.

Die **Musikerinitiative Brennen** (MIB) veranstaltet vom 17.-18. April einen Workshop für Jazz- und Rockmusiker. Als Dozenten wurden Uli Beckerhoff, Trompete, Johannes Seidemann, Saxophon, Ed Kroger, Klavier, Hugo Vogel, Gitarre, Sigi Busch, Kontrabaß, Dieter Heinsohn, E-Baß, Heinrich Hock, Schlagzeug, und Gabriele Hasler, Jazz- und Rock-Gesang, Stimm- und Gehörbildung, verpflichtet. Neben dem Instrumentalunterricht wird der Schwerpunkt auf Ensemblespiel liegen. Zusätzlich sind Kurse zu Arrangement, Harmonielehre und Improvisation vorgesehen. Am Abend des 18. April wird ein öffentliches Abschlußkonzert im **Pup** auf den Höfen stattfinden. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 50,-, Anmeldeschluß ist der 15. April. Anmeldungen sind zu richten an Gabriele Hasler, Auwigstr. 16, 2800 Bremen, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Postscheckkonto Nr. 4 128 70-200, PSchA HH (Gabriele Hasler), zu überweisen.

Bestverkaufte Jazzplatten sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins: 1. Grover Washington Jr. „Come morning", 2. George Benson „George Benson Collection", 3. Michael Franks „Objects of desire", 4. Al Di Meola „Electric rendezvous", 5. Al Jarreau „Breakin' away", 6. Jean-Luc Ponty „Mystical adventure", 7. Gil Scott Heron „Reflections", 8. Spyro Gyra „Free Time", 9. Earl Klugh „Crazy for you", 10. Weather Report „Weather Report".
Ozay, die aus Istanbul stammende, in Berlin lebende Sängerin, tritt jetzt mit einem Billie-Holiday-Programm auf. Es stellt Lieder, Texte und Stimmungen der Holiday in neuer Interpretation vor. Mit der Sängerin arbeiten der Pianist Wolfgang Köhler, der Bassist Hans Hartmann und der Schlagzeuger Michael Clifton. Kontaktanschrift: özay Rieck, Dresdener Str. 10,1000 Berlin 36, Tel. 030/ 6 14 75 82.



Stellte sich mit den Werken von Dennis Russell Davies in Deutschland vor: Keith Jarrett **Foto: Hans Kumpf**

Phil Woods wird im April eine Australientournee unternehmen und sich im Sommer beim Newport Jazz Festival in New York vorstellen. Der Altsaxophonist trat kürzlich mit dem Pianisten Hai Galper, dem Bassisten Steve Gilmore und dem Schlagzeuger Bill Goodwin im Fat Tuesday's in New York auf.

Miles Davis gibt im April zwei Konzerte in Holland: das erste am 28. im Congresgebouw in Den Haag, das zweite am 30. im Concertgebouw in Amsterdam. Mit Davis werden sich vorstellen: Bill Evans, Saxophon, Mike Stern, Gitarre, Marcus Miller, Baßgitarre, Al Foster, Schlagzeug, und Manu Cinelu, Percussion.

Seminar für Jazz-Pädagogik

Ein internationales Seminar für Jazz-Pädagogik führt die Bundesakademie für musikalische Jugendbildung in Trossingen vom 7.-13. Juni 1982 durch. Das von Joachim Ernst Berendt angeregte und auch geleitete Seminar wird in Verbindung mit der Internationalen Jazzföderation, dem Verband Deutscher Schulmusikerzieher und dem Verband deutscher Musikschulen durchgeführt. Zweck des Seminars ist es, interessierte Lehrer an allgemeinbildenden Schulen und Musikschulen in die Problematik des Jazz einzuführen und sie zu befähigen, Jazz zu unterrichten oder wenigstens eine angemessene Einführung in den Jazz geben zu können. Zu den Dozenten gehören: Bassist Sigi Busch, Gitarrist Stefan Dietz, Janos Gonda (Leiter der Jazzabteilung des Bela Bartök Konservatoriums in Budapest), Eddie Harvey (Ausbildungsleiter der Jazz Centre Society Summer School London), Komponist und Multiinstrumentalist Bernd Konrad, Perkussionist Birger Sulsbrück und Jiggs Whigham (Leiter der Jazzabteilung an der Musikhochschule Köln). Das Seminar wird mit einer SWF-Jazz-Session abgeschlossen. Kontaktanschrift: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Postfach 110, 7218 Trossingen 1.

Le Royal Tencopators Orchestra aus Paris wird vom 24. Juni bis 5. Juli auf Deutschlandtournee gehen. Die 11-Mann-Band stellt sich mit Originalarrangements von Beginn dieses Jahrhunderts vor. Kontaktanschrift: East West Promotion, Hagenstr. 24, 3000 Hannover 1, Tel. 05 11/31 71 32.

Die **Jazz-Tage Solothurn,** die vom 23.-25. April stattfinden werden, stehen dieses Jahr ganz im Zeichen der Schweizer Szene. Die Organisatoren wollen damit vor allem dem einheimischen Jazzscharfen Rechnung tragen, wobei aber auch großer Wert auf interessante Begegnungen mit ausländischen Musikern gelegt wird. Kontaktanschrift: Jazz-Tage Solothurn, Postfach 93, CH-4528 Zuchwil, Tel. 25 28 93.
Die **Great Guitars** traten kürzlich bei einem Konzert in der Town Hall nicht wie gewohnt mit Herb Ellis, Barney Kessel und Charlie Byrd auf, sondern Ellis wurde kurzfristig durch Tal Farlow ersetzt. Ellis mußte vorübergehend pausieren, da eine ausgedehnte Australientournee sich für ihn als zu anstrengend erwiesen hatte.
Brüning von Alten's **Sunrise Orchestra** hat die für April geplante Tournee in den Mai verlegt. Eine zweite Gastspielreise ist für November geplant. Kontaktanschrift: Musikkontakte Hannover, Döbbeckestr. 6,3000 Hannover 21, Tel. 0511/33 1781.
Die **New Orleans Salmagundi Jazzband** aus Ulm spielt jetzt mit einem neuen Kornettisten. Für Günter Bautz kam Klaus Höller aus Heidenheim in die Formation. Im Mai geht die Gruppe, zu der noch der Posaunist Georg „Schorsch" Eckhardt, der Klarinettist Jens Rosenkranz, der Saxophonist Hermann „Django" Koch, der Pianist Bernhard Widder, der Banjospieler und Geiger Michael Kugel, der Bassist Hermann Deinert und der Schlagzeuger Manfred Steinhart gehören, auf eine Holland-Tournee. Kontaktanschrift: Manfred Steinhart, Ahornweg 4, 7915 Elchingen.

Jazz im **Tiergarten** wird es auch in diesem Sommer wieder unter freiem Himmel und bei freiem Eintritt in Berlin geben. Die Volkshochschule Berlin-Tiergarten veranstaltet diese Konzertreihe mit Berliner Bands. Bisher sind vorgesehen: Mallet, Friedemann Graef. das Berlin Art Ensemble sowie das Voss/Ignatzek Duo. Kontaktanschrift Reiner Kobe, Bornemannstr. 4.1000 Berlin 65. Tel. 0 30/4 61 29 87 oder 2 6118 03-04.

Das Duo Gerhard Daum-Johannes Schädlich entstand Anfang 1981 durch ein zufälliges Zusammentreffen des Gitarristen mit dem Bassisten in der Musikhochschule Karlsruhe, an der beide Musiker studieren. Das Repertoire des Duos umfaßt Eigenkompositionen von Gerhard Daum sowie Standards. Kontaktanschrift: Johannes Schädlich, Badener Str. 46,7500 Karlsruhe 41, Tel. 07 21/40 **54** 12.

Jazz News

Remy Filipovitch wurde bei einem Kompositionswettbewerb für gehobene Unterhaltungsmusik, den die GEMA-Stiftung zusammen mit dem Deutschlandfunk veranstaltete, mit dem Ernst-Fischer-Preis ausgezeichnet. Seine Komposition .Pictures", für großes Orchester unter Verwendung von Jazzelementen geschrieben, wird am 30. April im Rahmen einer öffentlichen Veranstaltung des Deutschlandfunks in Köln uraufgeführt.

Reto Weber wird vom 18. bis 23. Mai in der Alten Kirche Boswil den 3. Kurs für Kreative Musik bestreiten. Im Mai wird er mit dem iranischen Zarbspieler Chemirani und dem Ghanesen Nana Twum Nketia auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Reto Weber, Brüggstr, 41. CH-2503 Biel, Tel. 25 83 76.

Pony Poindexter hat sich gesundheitlich soweit erholt, daß er wieder spielen kann. Der Saxophonist und Vokalist arbeitet an der amerikanischen Westküste mit der Gruppe der Sängerin Kitty Margolis und plant, im Sommer nach Europa zu reisen.
McCoy Tyner stellte sich kürzlich zusammen mit dem Pianisten Eddie Palmieri im Rahmen der „Salsa meets]azz"-Konzertreihe in der New Yorker Carnegie Hall vor. Die beiden Pianisten traten auch einzeln mit ihren Formationen und mit Arthur Blythe zusammen auf.
Günther Wiesemann legte jetzt unter dem Titel ..Motivation" seine 6. Platte vor. Darauf stellt sich Wiesemann als Solopianist und auch auf der Kirchenorgel vor. Zudem bringt die Platte eine Begegnung zwischen neuem Jazz und Impulsen der neuen europäischen Kompositionsmusik in vollständig improvisierten Klavier-Duo-Stükken mit Dietmar Hippler. Wiesemann nahm im März zusammen mit Matthias Frey beim WDR Klavierduos freier Art auf. Es ist auch eine Tournee der beiden Pianisten geplant. Kontaktanschrift: Vivid Music, Günther Wiesemann, Blumenweg 8,4320 Hattingen.

Fusion, die Schweizer Jazz-Rock-Formation, legte jetzt ihr erstes Album vor, das in Basel zusammen mit 14 Streichern aufgenommen wurde. Kontaktanschrift: Musk Project, G. Klee, Heinrichstr. 55, CH-8005 Zürich, Tel. 44 66 04.
Free Flight, die Fusion-Gruppe von Milcho Leviev, die Elemente des Jazz, Pop und der klassischen Musik vereint, unterschrieb einen 5-Jahres-Vertrag mit Palo Alto Records.

Helge Schneider hat mit dem Pianisten Peter Walter, dem Bassisten Ira Coleman und dem Schlagzeuger Charly Weiss ein Quartett aufgestellt, mit dem er ab Mai auf Tournee gehen wird. Die Band des Tenorsaxophonisten und Sängers bietet Bebop-inspirierte Musik. Kontaktanschrift: Konzertbüro Schneider, Essener Straße 22, 4330 Mülheim-Ruhr, Tel. 0208/ 3 68 95.

Das **Globe Unity Orchester** wird vom 21. Mai bis zum 4. Juni eine Frankreich-Tournee unternehmen und in Paris eine Platte für Japo Records produzieren. Die Band wird sich in folgender neuer Besetzung vorstellen: Kenny Wheeler, Toshinori Kondo, Trompeten, Albert Mangelsdorff, Günter Christmann, George Lewis, Posaunen, Gerd Dudek, Evan Parker, Ernst Ludwig Petrowsky, Saxophone, Bob Stewart, Tuba, Alex von Schlippenbach, Klavier, Alan Silva, Baß, Paul Lovens, Percussion.

Kontaktanschrift: Alex v. Schlippenbach, Essener Str. 14,1000 Berlin 21.

Joachim-Ernst Berendt wurde als Vertreter der deutschen und europäischen Szene zum 20. New Zealand National Jazz Festival eingeladen, das im April in Tauranga, Neuseeland, stattfindet.

SOH wird im September mit John Surman als Gast auf Tournee gehen. U. a. sind Auftritte des Quartetts in Amsterdam, Paris, Altena, Bielefeld, Köln, Villingen, Trier und Mailand geplant. Kontaktanschrift: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62/1 84 08.

Die **Pee Wee Bluesgang** befindet sich derzeit auf einer Deutschlandtournee, die insgesamt 50 Auftritte umfaßt und Produktionen beim WDR, SDR und HR einschließt. Die Iserlohner Blues-Rock-Gruppe, die im letzten Jahr in der Fernsehsendung „Rockpalast" zu sehen war, ist auf Erfolgskurs. So hat die Band jetzt auch bereits ihre vierte Platte vorgelegt, die „Red Socks" überschrieben ist. Kontaktanschrift: Pee Wee Bluesgang, Agentur Kamphues, Hohenlimburger Straße 204, 5800 Hagen 5, Tel. 0 23 34/26 94.

Gabor Szabo f **Foto: Hans Kumpf**

Gabor Szabo ist am 1. März im Alter von 45 Jahren in seiner Heimat in Budapest gestorben. Szabo war 1956 aus Ungarn in die USA emigriert, studierte von 1957-1959 am Berklee College of Music in Boston, arbeitete danach mit Toshiko Akiyoshi, Chico Hamilton, Charles Lloyd, Gary McFarland und Cal Tjader. Zudem trat er auch mit eigenen Gruppen auf, eine davon bezeichnete er als „Perfect Circle", da sie kammermusikalische, Jazz- und Rock-Elemente enthielt. Szabo wurde auch als Komponist bekannt, so schrieb er mehrere Filmmusiken, u. a. zu Polanskis „Ekel". In den letzten Jahren hatte man international von Szabo nur wenig gehört, da er sich wieder stärker am Musikleben in Ungarn beteiligte, dort auch kürzlich die Platte „Femme fatala" vorgelegt hat.

Ali Haurand bestreitet vom 19.-22. April in der Hauptschule in Löhne ein 4tägiges Jazz-Seminar.
Das **European Jazz Quintet** hat vor einiger Zeit seine dritte Platte aufgenommen, die im April bei Fusion erscheinen wird. Das Quintett, zu dem Alan Skidmore, Leszek Zadlo, Gerd Dudek, Ali Haurand und Pierre Courbois gehören, wird im Mai auf Tournee gehen.

Int'l Records News ist der Name einer neuen, monatlich erscheinenden Zeitschrift, die alle neuen Platten in den Bereichen Jazz, Popular und Classical Music auflistet. Die erste Ausgabe im März enthält zudem eine Art Pepper Diskographie sowie Listen über die LPs der Firmen Concord, Muse und Steeplechase. Das Magazin erscheint in englischer Sprache. Kontaktanschrift: The Fini Editions, P.O. Box 31,1-40026 Imola, Italien.

Die **RIAS-Jazzredaktion** setzt ihre Reihe mit Konzertmitschnitten im Sommer fort: am 8.4. wird das Gastspiel der Stuttgarter Sängerin Anne Haigis mit ihrer Band im Berliner Quasimodo mitgeschnitten, am 12.4. der amerikanische Sänger Gil Scott-Heron im Quartier Latin (in Co-Produktion mit Radio Bremen). Zusätzlich wird es eine Reihe von Konzerten im RIAS-Studio 10 geben: am 21. 5. tritt dort das Wiesbadener Quartett Frey-Tiepold-Thierfelder-Lang auf, am 18.6. das Piano/Baß-Duo Yuko Gulda/Rainer Glas. Weiter sind im Studio 10 Produktionen mit den Pianisten Alexander von Schlippenbach und Martin Theurer im Duo und mit dem Christoph Spendel Trio geplant.

Mic Oechsner wird mit seinem neu gegründeten Quartett im Mai und Juni auf Tournee gehen. Eine weitere Gastspielreise, an der auch noch der Pianist Paul Grabowsky teilnehmen wird, ist für Oktober und November geplant. Zum Quartett des Münchner Jazzgeigers gehören der Gitarrist Peter O'Mara, der Bassist Andreas Lonardi und der Schlagzeuger Joris Dudli. Kontaktanschrift: Mic Oechsner. Bergerwaldstr. 49, 8000 München 82, Tel. 0 89/ 42 41 74.

Bei den Trauerfeierlichkeiten anläßlich der Beerdigung von Thelonious **Monk** fanden sich über 2000 Menschen in der St. Peters Lutheran Church in New York ein.
Palo Alto Jazz Records werden in nächster Zeit Platten mit Elvin Jones, Jimmy Knepper, Chico Freeman, Tom Harrell, Meredith D'Ambrosia, Jimmy Forrest, Shirley Scott, Marvin Stamm, dem Tokyo Union Orchestra featuring Herbie Hancock, Richie Cole und Slide Hampton, sowie von Mal Waldron mit Joe Henderson, David Friesen und Billy Higgins vorlegen. Kontaktanschrift: Sayles/ Morgan Associates, 12501 Chandler Boulevard, Suite 101, North Hollywood, California 91607, USA.

Third Eye unternahm anläßlich seines 12jährigen Bestehens im Januar eine Tournee. Die Gruppe, die mit Kenny Wheeler, Alan Skidmore, Tony Levin, Rob van den Broek, Ali Haurand und Wilton Gaynair reiste, nahm bei ihren Auftritten in Den Haag und Bonn eine Platte auf, die bei View Records erscheinen wird. Im Juli spielt Third Eye in Ungarn und im Dezember wieder in Deutschland. Kontaktanschrift: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10, 4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62/1 84 08.
Noctett wird Ende Mai in neuer Besetzung mit dem Bassisten Bernd Zinsius und dem Schlagzeuger Peter Eisold die dritte Langspielplatte aufnehmen. Im September wird die Essener Jazzformation eine ausgedehnte Gastspielreise durch die Bundesrepublik und das benachbarte Ausland unternehmen. Kontaktanschrift: Thomas Hufschmidt, Frankenstr. 139,4300 Essen 1, Tel. 02 01 / 44 01 58.

Cleo Laine und Johnny Dankworth, dem „Royal Couple" des britischen Jazz, wird am 15. Mai vom Berklee College of Music in Boston die Ehrendoktorwürde verliehen.

Newcomers - bitte melden!

Im Rahmen des diesjährigen Frankfurter Jazz Festivals findet am 30. September wieder ein Newcomer-Konzert statt. Bewerbungen erbitten die Veranstalter mit Tonband (keine 4-Spur) oder Platte bis zum 30. Juni an die Adresse: Hessischer Rundfunk, Jazzredaktion, Bertramstr. 8, 6000 Frankfurt/Main 1.

JAZZPODIUM

Nr. 5/XXXI Mai 1982
ISSN 0021–5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,–

E 1315 EX

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt Verlag D. Zimmerle, Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1

Lester Bowie

6368203 901 02-45
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

Sozialgeschichte des Jazz in den USA

(Unter diesem Titel ist jetzt im Fischer Taschenbuchverlag, Frankfurt, ein Buch von Ekkehard Jost vorgelegt worden, aus dem wir mit freundlicher Genehmigung des Autors nachfolgend ein Kapitel Vorabdrucken)

Kapitel 2

Chicago

Ein von der Jazzliteratur mit einiger Beharrlichkeit überlieferter Bestandteil der New-Orleans-Legende besagt, daß mit der Auflösung von Storyville im Jahre 1917 die Jazzmusiker mit einem Schlage arbeitslos wurden und die Stadt in Richtung Chicago verließen.

Tatsächlich wurde Storyville im November 1917 „geschlossen", und zwar aufgrund einer Verordnung des Marineministeriums, das im Kriegshafen New Orleans „offene Prostitution" innerhalb einer Fünfmeilenzone im Umkreis um jede militärische Einrichtung untersagte. Allerdings waren Jazzmusiker von dieser Schließung kaum betroffen. Denn, abgesehen von den Solopianisten, hatten die wenigsten von ihnen ausschließlich in Storyville gearbeitet. Zudem hatte der Niedergang von Storyville als Vergnügungszentrum und Lasterhöhle schon Jahre zuvor eingesetzt. So gibt Rose an, daß bereits 1910 die Zahl der Prostituierten von ursprünglich 2000 auf 800 abgesunken war[1]. Entsprechend dürfte sich die Anzahl der Saloons, Cabarets, Tanzhallen usw. und damit auch die Arbeitsmöglichkeiten für Musiker dermaßen verringert haben, daß Storyville 1917 für sie kaum noch eine nennenswerte Rolle spielte.

Für die Abwanderung New Orleanser Musiker in den Norden waren denn auch andere Faktoren ausschlaggebend als die Schließung des Districts. Der wichtigste Grund war übergeordneter Art. Der Norden der USA hatte für die versklavte schwarze Bevölkerung des Südens schon immer eine quasi-mythologische Bedeutung besessen. Der Norden war das Land der Freiheit, das gelobte Land, in dem es hohe Löhne und keine Unterdrückung gab. So jedenfalls sagte es der Mythos. Die Realität war, daß trotz allmählich expandierender Industriebetriebe im Norden und einer potentiellen Mobilität der Schwarzen im Süden noch Jahrzehnte nach der Emanzipation die psychischen und ökonomischen Barrieren für einen massenhaften Exodus zu hoch waren. Noch war Nordamerika auch das Traumziel für Millionen von armen europäischen Einwanderern. **Und** solange die nördlichen Industrien noch aus diesem grenzenlosen Reservoir von weißen Arbeitern schöpfen konnten, bestanden für die Schwarzen nur wenig Chancen.

Den Wendepunkt brachte der Ausbruch des 1. Weltkrieges. 1914 landeten noch Vi Millionen Europäer in Amerika und strömten zum überwiegenden Teil in die großen Städte. 1915 waren es nur noch 326 000 und 1918 ganze 110 000[2]. Gleichzeitig aber wuchs der Bedarf nach Arbeitskräften in der durch die Kriegsproduktion angeheizten Industrie ins Unermeßliche. Die Stunde für den Beginn der „Großen Wanderung" (Great Migration) der Afro-Amerikaner hatte geschlagen. Binnen weniger Jahre nahm die schwarze Bevölkerung in den Industriezentren des Nordens gewaltig zu. Allein in den vier Großstädten New York, Chicago, Detroit und Philadelphia wuchs sie durch Zuwanderung aus dem Süden zwischen 1910 und 1930 von 226 000 auf 902 000 um mehr als das Vierfache an.

Chicago besaß eine lange Tradition als wichtiger Zielpunkt der Underground Railroad, wie der Fluchtweg schwarzer Sklaven in den Norden genannt wurde. Die Anzahl der Schwarzen, die sich in der Stadt dauerhaft niederließen, blieb allerdings lange Zeit gering; die meisten reisten weiter, nach Kanada oder in den Osten. Die Volkszählung von 1900 ergab jedoch bereits rund 30 000 Einwohner afrikanischer Herkunft, das waren 1,9 Prozent der Gesamtbevölkerung. Die Jahre um 1910 brachten der Stadt einen gewaltigen wirtschaftlichen Aufschwung. Der größte Teil der Vieh- und Getreideproduktion des mittleren Westens wurde auf seinem Weg in die Zentren des Ostens in Chicago verarbeitet. Chicago war zudem der bedeutendste Eisenbahnknotenpunkt im Land und besaß eine der größten stahlverarbeitenden Industrien. Dieser wirtschaftliche Boom, verbunden mit dem Rückgang des europäischen Einwanderungsstroms ab 1914 und der Einberufung weißer Amerikaner in den Krieg ab 1917, brachte Zigtausende von schwarzen Arbeitern aus den Südstaaten in die Stadt. In den Jahren von 1910 bis 1920 wuchs so die afro-amerikanische Bevölkerung von Chicago von 44 000 auf 109 000 an; das bedeutete eine Zunahme von **148** Prozent. Demgegenüber erhöhte sich die weiße Bevölkerung nur um 21 Prozent. Einen weiteren beträchtlichen afro-amerikanischen Bevölkerungszuwachs von noch einmal 113 Prozent brachten die im schwarzen Ghetto Chicagos als die „fetten Jahre" bezeichneten 20er Jahre. 1930 bildeten die Afro-Amerikaner mit 234 000 Einwohnern oder 6,5 Prozent bereits Chicagos größte ethnische Minderheit[3].

Der größte Teil der schwarzen Zuwanderer ließ sich an der Südseite (South Side) von Chicago nieder, einem Bezirk, der bald den Namen „Schwarzer Gürtel" (Black Belt) erhielt. Nach einem Leben in Unterdrückung und Armut, bedroht von Jim Crow-Gesetzen- und Lynch-,,Justiz", mußte den neuen schwarzen Bürgern die Chicagoer South Side fraglos als Paradies erscheinen, jedenfalls zu Anfang. Daß sie im von Menschen überquellenden Ghetto überhöhte Mieten zu zahlen hatten, daß sie bei der geringfügigsten Krise die ersten waren, die aus ihrem Job gefeuert wurden und daß im Norden die Ausbeutung schwarzer Arbeitskraft nur in eine andere Kosmetik verpackt auftrat als im Süden - all dies kam den ehemaligen Share-Croppers, die vorher für geringe Teile ihrer eigenen Ernte oder für 75 Cents am Tag[4] zu arbeiten gezwungen waren, kaum in den Sinn. In Chicago konnten selbst ungelernte Arbeiter noch 25 Dollar in der Woche verdienen[5]. Zum ersten Mal verdienten sie damit genug Geld, um sich ein halbwegs menschenwürdiges Leben zu gestalten; und zum ersten Mal in ihrem Leben waren sie in der Lage, Geld für Unterhaltung auszugeben.

Chicago unterschied sich von Städten wie Detroit und Philadelphia unter anderem dadurch, daß es den Unterhaltungsbedürfnissen aller Schichten und ethnischer Gruppen in extremem Maße entgegenkam. Chicago galt als „weit offene" Stadt, mit einer stark ausgeprägten Kooperation zwischen Politikern, Polizei und Unterwelt. Daß dubiose Anti-Helden und Bösewichte wie der Bürgermeister Big Bill Thomson oder der Obermafioso Al Capone gerade in Chicago ihr Betätigungsfeld fanden und nicht in irgendeiner anderen Stadt, war gewiß kein Zufall: ebensowenig die Tatsache, daß das im Januar 1920 erlassene Alkoholverbot, die Prohibition, Chicagos Nachtleben nicht etwa schadete, sondern - im Gegenteil - immens belebte. Innerhalb von wenigen Monaten nach der Gesetzesverkündung gab es in Chicago schätzungsweise 20 000 Etablissements, in denen illegal Alkohol verkauft wurde, wobei das Spektrum von hochklassigen Nachtklubs bis zu schäbigen „Flüsterkneipen" (speak-easies) reichte. 1920 aber gab es weder Musikboxen noch Radios noch lautstarke Grammophone in den Lokalen. Musik, wenn es welche gab, war immer live[6]. Chicago wurde zum Dorado für Musiker jeden Genres, auch für

die Jazzmusiker aus dem Süden der USA. Schon bevor die Große Wanderung einsetzte und auch die Musiker aus dem Süden in ihren Sog zog, waren einzelne Musiker und Gruppen aus New Orleans „auf Tour" gegangen. Zunächst waren es vor allem Solopianisten wie Tony Jackson und Jelly Roll Morton. Es folgten Bands wie jene von Bill Johnson, die als Original Creole Orchestra ab 1912 in den Südstaaten reiste und 1914 sogar bis nach Kalifornien gelangte. Tom Brown's Band from Dixie Land, eine weiße Formation, arbeitete 1915 in Chicago, gefolgt von der Original Dixieland Jazz Band, die dort 1916 große Erfolge feierte. 1919 ging Kid Ory nach Kalifornien, ließ bald darauf Musiker von New Orleans nachkommen und formierte die erste schwarze Jazzgruppe an der Westküste der USA. 1915 nahm die Theatre Owners Booking Association, die TOBA, von den schwarzen Musikern wegen der schlechten Arbeitsbedingungen mit „Tough on Black Artists" (mies gegenüber schwarzen Künstlern) übersetzt, ihre Arbeit auf und schickte in schwarzen Vaudeville-Shows auch Jazzmusiker aus New Orleans quer durch die USA.

Reiseaktivitäten und auswärtige Engagements New Orleanser Musiker wie die genannten trugen erheblich dazu bei, den Jazz zu verbreiten. Im ganzen Lande gab es vor 1920 in den größeren Städten schwarze Musiker, deren musikalische Produktionen weitgehend auf die Bedürfnisse ihrer meist weißen Auftraggeber ausgerichtet waren, und die sich nun durch die auf fixer Route herumreisenden Pianisten und Bands aus dem Süden beeindrucken ließen. Der dabei sich allmählich vollziehende Übergang von einer Musik (z. B. Ragtime) in eine andere (Jazz) geschah mit vielen stilistischen Überlappungen und regionalen Besonderheiten[7].

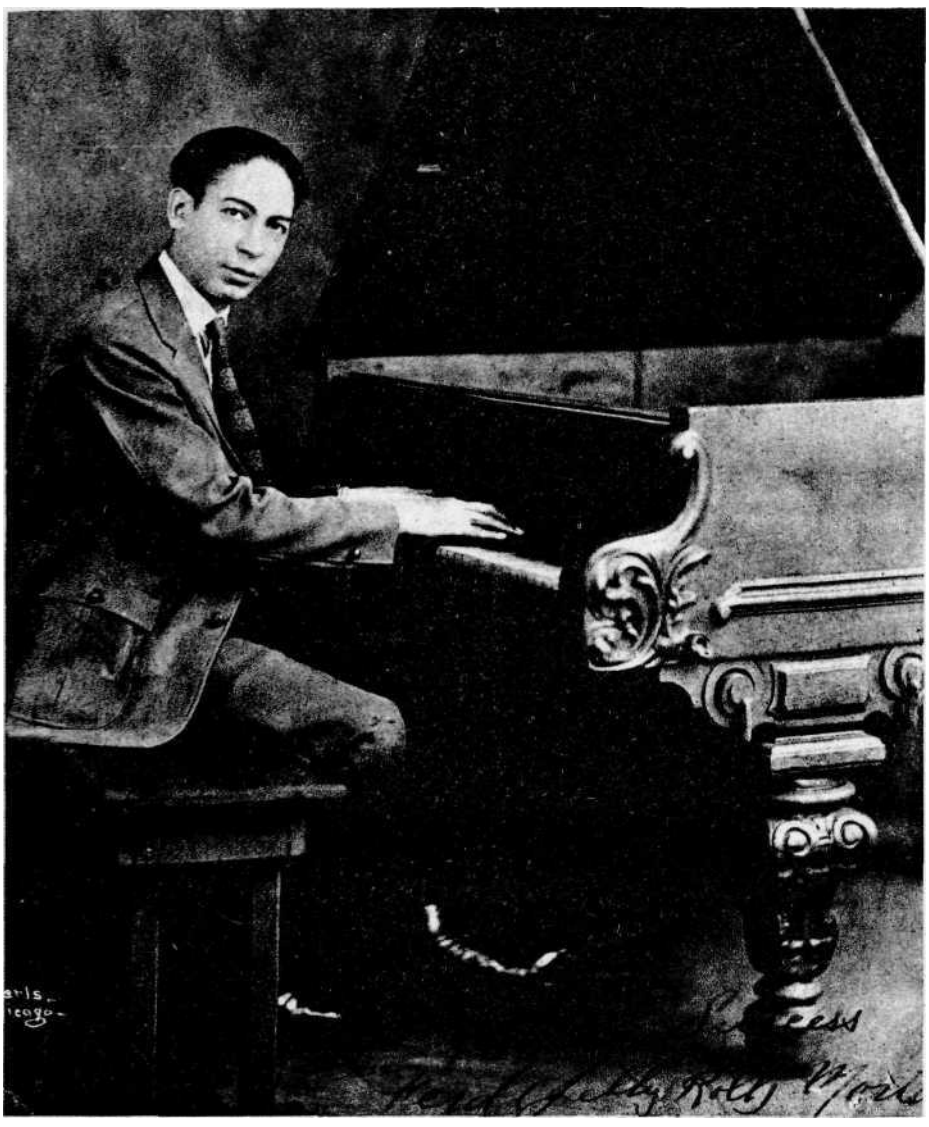
Nirgends vollzog sich der Umschwung so gründlich und die Entstehung einer eigenständigen Jazz-Szene so umfassend wie in Chicago. Dafür gibt es mehrere Ursachen. Die meisten wurden schon angesprochen. Die erste und wesentlichste lag in der „Großen Wanderung", die Zigtausende von schwarzen Südstaatlern in die South Side führte und dort ein großes und relativ zahlungskräftiges Publikum für die ,,heiße"Musik aus dem Süden schuf, ein Publikum, bei dem die New Orleanser Musiker sich zudem fast „wie zu Hause" (down home) fühlen konnten. Die zweite lag in der Fülle von potentiellen Arbeitsmöglichkeiten, die Chicago als ein von law-and-order wenig behelligtes Vergnügungszentrum den zureisenden Musikern bot. Die dritte lag in der Tatsache, daß Chicago eine wichtige Endstation von TOBA-Touren war; eine Stadt, in der Shows häufig ihr letztes Engagement absolvierten, bevor sie aufgelöst wurden. Die vierte schließlich lag darin, daß sich in Chicago schneller als anderswo eine relativ große Gruppe von weißen Musikern fand, die die neue Musik adaptierten und bis zu einem gewissen Grade transformierten, und die - allein schon aufgrund der Rassentrennung, aber nicht nur deswegen - ein eigenständiges soziales Aggregat, eine eigene „Szene", formierten.

Die um 1920 nach Chicago kommenden Musiker fanden ein ihren Fähigkeiten und Ansprüchen entsprechendes, breit gefächertes Angebot von Arbeitsmöglichkeiten. Es reichte von den Taxi-Tanzhallen, in denen Gäste für 10 Cents mit einem der Mädchen eine Runde drehen konnten, über die von Gangstersyndikaten kontrollierten Cabarets und Cafes, die Biergärten, Ballsäle, Hotels und Roadhouses; bis hin zu den großen Theatern, in denen mit Jazzsolisten garnierte Orchester eine Show oder einen Stummfilm begleiteten.

Die schwarzen Jazzmusiker aus New Orleans, Leute wie Oliver, Bechet, Morton und Armstrong, arbeiteten natürlich vor allem im Black Belt an der Chicagoer Südseite, spielten also für ein vornehmlich schwarzes Publikum. Die Lokale, in denen sie spielten, hatten allerdings meistens weiße Besitzer. Besondere Bedeutung für die Adaptation des Jazz durch weiße Chicagoer Musiker gewann dabei die am Rande des Ghetto gelegene Tanzhalle Lincoln Gardens, in der ab 1922 Joe Oliver regelmäßig auftrat. Ab 1923 kam der Newcomer Louis Armstrong hinzu.

Die schwarzen New Orleanser Musiker in der Diaspora Chicago bildeten eine stark integrierte Gruppe mit ausgeprägtem Wir-Gefühl. Ersatz für Bandmitglieder, die vom Heimweh, von Anpassungsschwierigkeiten oder vom rauhen Klima zurück in den Süden getrieben wurden, beschaffte man meist wiederum in New Orleans. Verwandtschaftliche und freundschaftliche Bindungen wogen dabei bisweilen mehr als musikalische Kompetenz. Von Musikern aus anderen Gegenden der USA waren die New Orleanser wegen ihrer Cli-

War von New Orleans nach Chicago „auf Tour" gegangen: Jelly Roll Morton



quenwirtschaft verschrien. Manch einen beeindruckten sie durch ihr Elitebewußtsein. So berichtet der aus Ohio stammende Klarinettist Garvin Bushell, der 1921 auf einer Tour nach Chicago kam und dort zum ersten Mal den New Orleans Jazz der Oliver-Band hörte: „Wir sprachen mit den Dodds-Brüdern. Sie hatten eine sehr hohe Meinung von dem, was sie spielten; so als wenn sie wüßten, daß sie etwas Neues machten, zu dem sonst niemand in der Lage war. Ich würde sagen, sie betrachteten sich als Künstler - in dem Sinne, in dem wir den Begriff heute gebrauchen."[8] Es ist nicht anzunehmen, daß sich die schwarzen Jazzmusiker aus dem Süden der USA tatsächlich als Künstler im Sinne des europäischen 19. Jahrhunderts begriffen, d. h. als Individuen, die abgehoben von den Ansprüchen des Publikums ihrem inneren Ausdruckswillen folgen. Sie werden sich eher, wie es der ihnen von der Gesellschaft zugewiesenen Rolle entsprach, als mit besonderen Fähigkeiten ausgestattete Entertainer verstanden haben. Auch schon in diesem Selbstverständnis als Unterhaltungskünstler kollidierten sie unweigerlich mit einer anderen Gruppe von schwarzen Musikern in Chicago: mit dem - von Hennessey so genannten - „Schwarzen Establishment"[9]. Dieses bestand aus Orchesterleitem, musikalischen Direktoren bzw. Organisatoren, Arrangeuren und höheren Funktionären der schwarzen Chicagoer Musikergewerkschaft Local 208; vielfach vereinigten sich mehrere dieser verschiedenen Funktionen in einer Person. Das Schwarze Establishment rekrutierte sich nahezu ausschließlich aus Musikern, die über eine Konservatoriumsausbildung verfügten. Die bekanntesten und einflußreichsten unter ihnen, Dave Peyton, Charles Elgar, Charles Doc Cooke und Erskine Täte, hatten sich bereits zwischen 1908 und 1913 in Chicago niedergelassen, waren also bereits etabliert, als die Jazzmusiker aus New Orleans in die Stadt strömten. Die Wertskala dieser Orchesterchefs und Organisatoren des Musiklebens entsprach im wesentlichen jener der schwarzen Bourgeoisie. Es waren die Wertvorstellungen einer sozial aufstrebenden Schicht, die ihre Erfolge auf der Basis einer Anpassung an das Normensystem der weißen Mittelklasse verbuchte und für die musikalische Ausdrucksformen wie Blues und Jazz eine unangenehme Erinnerung an die entwürdigende Vergangenheit im amerikanischen Süden heraufbeschworen.

Das ideologische Sprachrohr des schwarzen musikalischen Establishments bildete ein in den Jahren 1925-29 wöchentlich erscheinender Leitartikel Dave Peytons im Chicago Defender, der meistgelesenen afro-amerikanischen Zeitung der Stadt. Peytons Kolumne vermittelt einen guten Einblick in die musikalischen Wertvorstellungen und die professionellen und sozialen Normen dieser Gruppe. Darum hier einige kurze Auszüge:

Die Wertskala der Orchester-Chefs des schwarzen Establishments des Musiklebens entsprach im wesentlichen jener der schwarzen Bourgeoisie. Für sie beschworen musikalische Ausdrucksformen wie Blues und Jazz eine unangenehme Erinnerung an die entwürdigende Vergangenheit im amerikanischen Süden herauf. ,

- „Die Tage der Clowns-Musik sind vorüber ... Vor fünf Jahren war es noch üblich, daß der Leiter der Tanzkapelle die Tonart herausbrüllte und das Tempo vorstampfte und jedermann in der Band seinen Part ohne Noten ,aus dem Kopf spielte (to fake hat - im Gegensatz zum deutschen .Auswendigspielen' - die negative Nebenbedeutung von vortäuschen, mogeln). Und wenn alles vorbei war, schrien die Tanz-Fans nach mehr. Aber seit jener Zeit hat die Tanzmusik eine wirklich revolutionäre Entwicklung durchgemacht: und heute muß man wirklich ein erstklassiger Musiker sein, um zur ersten Garnitur zu gehören." (Oktober 1925)

- „Ein vorzügliches Charakteristikum von Orchestern besteht darin, daß sie dezent spielen. Zu viele Orchester gefallen sich darin, insgesamt zu laut zu spielen ... Ein anderer Fehler besteht im dissonanten Spiel, im Abweichen von der Partitur und Ruinieren der Komposition, indem man Figuren einfügt, die keine Beziehung zur harmonischen Grundlage haben." (Juli 1926)

- „Das Publikum beobachtet den Musiker genau, inner- und außerhalb des Orchestergrabens. Laßt uns jederzeit Gentlemen sein. Bringt das Publikum dazu, uns und unseren Beruf zu akzeptieren, genauso wie den Arzt, den Anwalt, den Geschäftsmann." (Juli 1926)

- „Strebt danach, etwas zu erreichen. Versucht, eure instrumentalen Fähigkeiten zu verbessern ... Versucht, einen Teil eures Verdienstes zu sparen."

- „Eine schlechte Gewohnheit einiger Musiker zeigt sich darin, wie sie inner- und außerhalb des Orchestergrabens gekleidet sind ... Der Kragen sollte sauber sein, die Schuhe geputzt und das Haar ordentlich gekämmt. Man kann sich bescheiden, aber sauber kleiden .. . Eine andere schlechte Gewohnheit besteht darin, sich nach den Arbeitsstunden in Barbiersalons und Billardsälen zusammenzufinden ... Verwendet eure Freizeit lieber für etwas, was auch hilft, euch intellektuell weiterzubilden." (September 1926)

- „Quietschen, quäken, stöhnen, ächzen und flattern - das macht die Orchester in den Cabarets populär. Dort findet der .Schinken-Musiker' (ham musician) ein bequemes Pöstchen. Er braucht sich an keine Noten zu halten; ein Fehler kann als .Trick-Figur' gerechnet werden ... Das gut-bucket-Orchester ist es, was die Leute heute wollen. Der abgebrühte Schnapsschlucker (hip liquor toter) wünscht sensationelles Getöse. Die haben kein Empfinden dafür, was wahre Musik ist." (April 1926)[10]

Die Verankerung der Peytonschen Ermahnungen im Wertsystem der Mittelklasse - gleich ob schwarz oder weiß - ist offenkundig: es kommt auf eine gute Ausbildung an und darauf, daß man sparsam, bescheiden und sauber ist. Ein ordentlicher Musiker spielt dezent, und er spielt nichts, was nicht in den Noten steht. Besonders das letztgenannte Zitat legt nahe, wer das Gegenbild zu dem von Peyton gezeichneten Musikerideal liefert, der Musiker im Cabaret, dieser speckige Zeitgenosse, der im gut-bucket-Stil, d. h. bluesbeeinflußt, spielt, der improvisiert und dessen hot-Intonation dem an europäischen Klangvorstellungen orientierten Dirigenten wie ein Quietschen und Quaken vorkommen muß. Und das ist natürlich niemand anderes, als der schwarze Bruder aus New Orleans, der Jazzmusiker.

Mitte der 20er Jahre boten sich für schwarze Musiker in Chicago im wesentlichen vier Typen von Engagements:

1. Cabarets und Tanzsäle im Black Belt, deren Publikum sich zum größten Teil aus Angehörigen der schwarzen Unterschicht und aus „shadies" zusammensetzte. Als shadies (von shadow = Schatten) bezeichnete man die Angehörigen einer sozialen Gruppe, die quer durch die traditionellen sozio-ökonomischen Schichten schnitt, den Gegenpol zu den „Respektablen" bildete und die man wohl am besten mit Parias zu übersetzen hat: eine moralisch und rechtlich fragwürdige Gruppe von kleinen Kriminellen, Prostituierten, Showbusinessleuten, bis hin zu mächtigen Lokalbesitzern und prestigereichen Gangstern[11].

2. Ballsäle außerhalb des Black Belt, deren Publikum ausschließlich weiß war. In diesem von der weißen Musikergewerkschaft Local 10 unter ihrem streitbaren Präsidenten James Caesar Petrillo[12] kontrollierten Territorium Fuß zu fassen, war für schwarze Bands außerordentlich schwer. Von den Dutzenden von weißen

Louis Armstrong (links) Hot Five mit Johnny St. Cyr, Johnny Dodds, Kid Ory und Lil Hardin-Armstrong

Chicagoer Ballsälen wurden niemals mehr als fünf gleichzeitig von schwarzen Tara-orchestern bespielt[13]. Die Engagements in den weißen Ballsälen gehörten zu den bestbezahlten und zu den sichersten Jobs, das letztere im Gegensatz besonders zu den Cabaret-Engagements, die jederzeit durch eine gewaltsame Aktion der Unterwelt oder durch eine Polizeirazzia ein jähes Ende finden konnten.

3. Film- und Vaudeville-Theater, die auf ein schwarzes Mittelklassepublikum zielten und in der Regel von weißem Kapital kontrolliert wurden. In den Theatern beider Kategorien wurde die gängige Unterhaltungsmusik der Zeit sowie Semi-Klassik gespielt. Auch diese Engagements waren finanziell äußerst lukrativ.

4. Schallplattenaufnahmen in und außerhalb von Chicago: z. B. in Richmond, Indiana, wo 1923 die ersten Aufnahmen von Olivers Creole Jazz Band entstanden.

Das schwarze Chicagoer Musik-Establishment und die New Orleanser teilten sich das durch die vier genannten Job-Typen abgesteckte Terrain von Arbeitsmöglichkeiten in der Weise, daß die ersteren die Ballsäle und Theater beherrschten, während die letzteren in Cabarets und Schallplattenaufnahmestudios aktiv waren. Dieses Prinzip einer strikten Aufteilung der Zuständigkeitsbereiche wurde allerdings im Laufe der Jahre immer häufiger durchbrochen - zumindest in einer Richtung. Die Ursachen dafür lagen in einer allmählich sich vollziehenden geschmacklichen Umorientierung vor allem beim schwarzen, aber in gewissen Grenzen auch beim weißen Mittelklassepublikum. Es war schon zuviel durchgesickert von der rhythmischen Intensität, der emotionalen Kraft und der instrumentalen Virtuosität dieser neuen Musik, die man Jazz nannte, als daß man sie gänzlich aus den Programmen mit „respektabler" Musik ausschließen konnte. „Im Laufe der 20er Jahre wurde das schwarze Publikum während der klassischen Ouvertüren zunehmend unruhiger in seinen Sitzen. Begierig wartete man darauf, daß Armstrong einen seiner berühmten ‚Hot'-Chorusse begann. Und wenn die Orchesterleiter ihren Einfluß behalten wollten, blieb ihnen keine andere Wahl, als auf diesen Trend einzugehen und dem Publikum zu geben, was es wollte."[14]

Die Infiltration der schwarzen Establishment-Orchester durch New Orleanser Solisten entwickelte sich im Laufe der 20er Jahre von der Ausnahme zur Regel. Bei Erskine Täte spielten Freddie Keppard und Louis Armstrong; Doc Cooke holte sich Keppard und Jimmie Noone als „Hotsolisten"; Clarence Jones beschäftigte Louis Armstrong; und selbst Dave Peyton präsentierte bisweilen Solisten aus dem Süden, z. B. Kid Ory[15]. Man kann - unter anderem aufgrund der Äußerungen Peytons - voraussetzen, daß die genannten Orchesterleiter ihre „Hotsolisten" nicht aus Liebe zum Jazz engagierten, sondern, indem sie sie als Spezialeffekt, als Novelty, einsetzten, auf Wünsche des Publikums nach neuen Reizen eingingen. Immerhin hatte dies zur Folge, daß Gestaltungsprinzipien und Ausdrucksmittel der afro-amerikanischen Musik an Bevölkerungsschichten herangetragen wurden, die sich niemals in die Cabarets und gutbucket-Kneipen der South Side gewagt hätten. Für die New Orleanser Jazzmusiker waren diese Engagements vor allem in ökonomischer Hinsicht von großer Bedeutung, denn sie wurden im Vergleich zu den Cabaret-Jobs gut bezahlt und erstreckten sich in der Regel über eine längere Zeitspanne. Das Ausmaß, in dem

Musiker wie Armstrong in den Establishment-Orchestern beschäftigt waren, wird heute oft unterschätzt, da es sich kaum in Schallplattenproduktionen niederschlug. Dabei wird übersehen, daß so berühmte Formationen wie die Hot Five oder die Hot Seven tatsächlich keine öffentlich auftretenden Gruppen (working groups) waren, sondern speziell für die Aufnahmesitzungen zusammengestellt wurden.

Wie die New Orleanser Musiker die innermusikalischen Aspekte jener seltsamen Liaison einschätzten, dürfte individuell verschieden gewesen sein. Im großen und ganzen kann man davon ausgehen, daß sie sich durch die Tätigkeit als Jazzspezialisten in den Establishment-Orchestern keineswegs korrumpiert fühlten - im Gegenteil. Die New Orleanser Jazzmusiker waren alles andere als Puristen. Und über die ästhetische Fragwürdigkeit des semiklassischen Repertoires, mit dem sie es in diesen Orchestern zu tun bekamen, haben sie sich schwerlich den Kopf zerbrochen. Von Louis Armstrong weiß man, daß dieser seine Mitarbeit im Vendome Theatre Orchestra von Erskine Täte in den Jahren 1925-27 in bester Erinnerung behielt: Er hatte Gelegenheit, alle Arten von Musik zu spielen, er konnte sich im Vom-Blatt-Spiel vervollkommnen, und er durfte sich regelmäßig mit einem Solo aus Cavalleria Rusticana hervortun[16].

Natürlich gab es nicht nur schwarze Jazzmusiker im Chicago der 20er Jahre, sondern auch weiße. 1921 hatten sich die New Orleans Rhythm Kings (NORK) in der Stadt niedergelassen, eine Gruppe, die einige der fähigsten weißen Jazzspieler aus New Orleans in sich vereinigte. Die NORK und wenig später King Olivers Creole Jazz Band wirkten vorbildhaft auf eine Gruppe von jugendlichen weißen Amateurmusikern, die als Chicagoans in die Jazzgeschichte eingingen und die in soziologischer Hinsicht eine der interessantesten Erscheinungen auf der Jazzszene dieser Zeit darstellen.

Die Chicagoans, geboren um 1906, entstammten zum überwiegenden Teil anglo-amerikanischen Mittelklassefamilien vom Chicagoer West End. Den harten Kern bildete die sog. Austin High School Gang, eine Clique von jazzbegeisterten Absolventen der Schule gleichen Namens, die von den professionellen Jazzmusikern bisweilen auch der Wild West Side Mob genannt wurde[17]. Die jungen Chicagoans waren vermutlich die ersten typischen Jazzfans im heutigen Sinne. Ihre musikalische Sozialisation vom enthusiastischen Schallplattenhörer über den autodidaktischen, an Vorbildern lernenden Amateur bis hin zum professionellen Musiker war gleichsam stilbildend für Generationen weißer Jazzmusiker in Amerika und anderswo.

Die Chicagoans waren zweifellos auch die ersten Musiker, die ihre Hinwendung zum Jazz als Protest gegen ihre bürgerliche

Die Chicagoans waren zweifellos auch die ersten Musiker, die ihre Hinwendung zum Jazz als Protest gegen ihre bürgerliche Umwelt verstanden. Den New Orleansern - gleich ob schwarz oder weiß - wäre so etwas nie in den Sinn gekommen.

Umwelt verstanden. Den New Orleansern - gleich ob schwarz oder weiß - wäre so etwas niemals in den Sinn gekommen. Junge anglo-amerikanische Bürgersöhne aber, die sich für die Musik einer unterdrückten und mißachteten Minderheit engagierten, die sich in einer Zeit höchster Prosperität einer Karriere zuwandten, deren materieller Ertrag äußerst fragwürdig erscheinen mußte, die die Aussicht auf „Kies" gegen die auf „Kicks" einzutauschen bereit waren - solche Leute mußten sich zwangsläufig in der Rolle von Rebellen gegen die traditionellen bürgerlichen Werte sehen. Und in vieler Hinsicht waren sie dies auch. In ihrem Leben für Kicks, für Spaß und Nervenkitzel, waren die Chicagoans Nachfahren der europäischen Boheme des 19. Jahrhunderts und Vorfahren der amerikanischen Hipster der 50er Jahre. Zu ihren Kicks, denen sie sich zum Teil in selbstzerstörerischer Leidenschaft hingaben, gehörten endlose Sauftouren ebenso wie Marihuanakonsum, schnelle Autos und die Inszenierung aiitibürgerlicher, bisweilen etwas schülerhafter Spaße. All dies war nicht grundsätzlich neu unter Jazzmusikern; jedoch waren vorangegangene Generationen hinsichtlich der unbürgerlichen Komponenten ihres Lebensstils weniger demonstrativ, machten - untereinander und nach außen hin - weniger Wind davon.

Daneben hatten die jungen Chicagoans einige für Jazzmusiker der Zeit durchaus unübliche Interessen. Einige von ihnen befaßten sich intensiv mit der neueren europäischen Musik, vor allem jener von Debussy, Ravel und Strawinsky: die meisten Angehörigen der Austin High School Gang hatten als erstes Instrument Violine gelernt. Andere interessierten sich für Literatur, insbesondere für Lyrik: die Zusammenarbeit des Schlagzeugers Dave Tough mit Poeten wie Kenneth Rexroth oder Längsten Hughes kann in dieser Hinsicht als Vorläufer der Jazz & Lyrik-Bewegung der 50er Jahre angesehen werden.

Den größten Kick im Leben der Chicagoans bildete natürlich die Musik selbst. Dem Jazz näherten sie sich mit einer geradezu religiösen Inbrunst. Kaum eine andere Gruppe von Jazzmusikern bis dahin hat wohl so permanent über Jazz geredet wie die Chicagoans; und in keiner war der Heroenkult gegenüber den großen Vorbildern dermaßen ausgeprägt.

Es ist bekannt, mit welcher Konzentration und Beharrlichkeit die Austin High School Gang die Schallplatten der für sie vorbildhaften Original Dixieland Jazzband, der New Orleans Rhythm Kings und King Olivers Creole Jazzband abhörten und Stück für Stück, Phrase für Phrase kopierten. Bekannt ist auch, wie sie jede - auch die abwegig erscheinendste - Gelegenheit zum Spielen wahrnahmen, keine Jam Session ausließen und, wo immer es möglich war, als unbezahlte „Einsteiger" in Aktion traten. Den spektakulärsten Anlaß zum letzteren boten die in den 20er Jahren aufkommenden Marathon-Tanzwettbewerbe. Der Klarinettist Artie Shaw beschreibt eine solche Veranstaltung, bei der er 1928 die junge Garde der Chicagoans erlebte: „Ich erinnere mich an eine Nacht - oder eigentlich an einen Morgen, denn es war schon 4 Uhr, da beschlossen wir, uns noch eine kleine Session zu gönnen. Wir kamen schließlich in eine dieser Tanzhallen, wo sie einen dieser Marathon-Tanzwettkämpfe abhielten, die in jenen Tagen immer stattfanden. Verschiedene Musiker segelten herein und hinaus, stiegen für eine Weile ein, spielten ein paar Chorusse und standen auf und ließen irgendeinen anderen Typen spielen."[18]

Häufig bedurfte es nicht einmal solcher von außen gegebener Anlässe zum Spielen, sondern man schaffte sie sich selbst. Mezz Mezzrow gibt in seiner Autobiographie „Really the Blues", die in Deutschland unter dem sinnigen Titel „Jazz-Fieber" erschien, ein Beispiel: „Spät nachts sprangen Tesch (d. i. Frank Teschemacher) und ich oft in mein Auto, und wir fuhren hinüber zum äußeren Rand des Grant Parks, wo wir hinter dem Soldier's Field am Springbrunnen hielten. Dann spielten wir die ganze Nacht Klarinetten-Duos . . . machten uns mit Marihuana ‚high' und bliesen, bis wir blau im Gesicht waren."[19]

Nicht nur in ihren Aktivitäten, sondern auch in ihrem Weltbild zeigten sich die Chicagoans forciert unbürgerlich und - bewußt oder unbewußt - der Ideologie der romantisch-genialischen Boheme des 19. Jahrhunderts verpflichtet, aber wohl auch jener der Lost Generation.

Mezz Mezzrow schreibt: „Was unsere Musik betraf, war Tesch sehr zynisch und pessimistisch. Er meinte immer, wir würden einmal zu Grabe getragen, ohne jemals anerkannt worden zu sein. Und er

erzählte mir ständig von all den großen Komponisten und bahnbrechenden Musikern, die erst nach ihrem Tode Anerkennung fanden."[20]

Prägend für die Denkweise der Chicagoans war offenbar auch der geistvoll ironische Pessimismus des Publizisten Henry Louis Mencken, dessen Attacken gegen den American Way of Life in der Zeitschrift American Mercury die Austin Gang begierig verfolgte [21]. Mit Mencken teilten sie eine tiefe Abneigung gegen das Spießbürgertum, zu dem sie auch ihr eigenes Publikum zählten; ein Publikum, von dem sie sich mißverstanden und verachtet fühlten: Frank Teschemacher: „Man rackert sich ab und macht für die Leute eine großartige neue Musik, und sie behandeln einen, als hätte man die Pest, als brächte man ihnen Lepra statt Kunst."[22]

Von dem Schlagzeuger und Lyrikspezialisten Dave Tough wurde das folgende Zitat überliefert: „Bei uns Jazzmusikern setzt man voraus, daß wir vulgär sind - jenseits aller moralischen ebenso wie musikalischen Grenzen; ich meine, wir sollten ruhig so leben, wie man es von uns erwartet."[23]

Es wird unschwer erkennbar, daß mit den Chicagoans zum ersten Mal in der Geschichte des Jazz eine Gruppe von Musikern ihrem Publikum mit unverhohlener Skepsis gegenübertrat, gelegentlich mit Feindseligkeit. In dem Gefühl, eine Kunst (!) zu schaffen, die von ihren Hörern nicht als solche wahrgenommen wurde, grenzten sie sich von diesen durch Sprache und Verhalten ab. In dieser Zeit und bei dieser Gruppe dürfte sich zum ersten Mal jenes Phänomen herausgebildet haben, das Jahre später zu einer Art Topos der Jazzsoziologie erhoben wurde, dessen historische und gruppenspezifische Dimensionen jedoch kaum reflektiert wurden: die Selbstisolation des Musikers von seinem Publikum. Daß es sich bei diesem Musiker jedoch keineswegs um den Jazzmusiker handelte, sondern um einen ganz bestimmten Typus in einer ganz bestimmten historischen Situation, ist in den Untersuchungen wie z. B. jenen, die Howard S. Becker bei einer späteren Generation von frustrierten weißen Jazzmusikern in Chicago durchführte, nicht ausreichend herausgearbeitet worden[24].

Die musikalischen Errungenschaften der Chicagoans sind umstritten. Sicher ist, daß sie in ihrer Anfangsphase durch und durch epigonal waren. Sie spielten nach, was sie auf Schallplatten und in den Tanzhallen und Cabarets des Black Belt hörten - und zwar Takt für Takt. Und zweifellos gab es auch später unter ihnen keine nennenswerten Innovatoren; vielleicht mit Ausnahme von Goodman und Beiderbekke, die allerdings in diesem Zirkel beide stets einen Außenseiterstatus besaßen, und die, davon abgesehen, kaum mit stilbildenden Größen wie Armstrong oder Morton vergleichbar sind. Dennoch entwickelten die Chicagoans im Laufe der Zeit einige für sie spezifische Gestaltungsweisen. Diese betrafen weniger die inneren Aspekte der Improvisation als die äußeren Konturen ihrer Musik: die Harmonik ihrer Arrangements, bei deren Gestaltung ihre Erfahrungen mit der europäischen Musik deutlich wurden; der Ensemble-Sound, der üppigere und weichere Klangfarben zuließ als - sagen wir - jener der Armstrong-Gruppen; und das Repertoire, in dem Stücke aus der gängigen Schlagerproduktion der Zeit einen deutlichen Vorrang vor dem eher blues-infizierten Material der New Orleanser besaßen. In ihrem Verfahren einer - keineswegs unproduktiven - Umschmelzung von vorgefundenen Inhalten in eine neue, dereuro-amerikanischen Ästhetik näherstehende Form, wirkten die Chicagoans gleichsam als Vorläufer für spätere Generationen von weißen Jazzmusikern, gleich ob sie nun Shearing oder Shank, Getz oder Garbarek heißen.

Die Bezeichnung Chicagoans für die jugendliche Clique weißer Chicagoer Musiker täuscht jedoch darüber hinweg, daß diese im kommerziellen Jazzbetrieb der Stadt in den 20er Jahren eine vergleichsweise geringe Rolle spielten. Das schwarze Ghetto war ihnen, zumindest für Engagements, weitgehend verschlossen, und in den Tanz- und Theaterorchestern des weißen Establishments fanden sie - als die Jazzfanatiker, die sie waren - ebenso wenig Resonanz wie die schwarzen New Orleanser in den etablierten schwarzen Ensembles. Das eigentliche Terrain der Chicagoans waren denn auch nicht die Cabarets und Tanzsäle der City, sondern die Roadhouses außerhalb der Stadt, die studentischen Tanzveranstaltungen in den umliegenden Colleges und Universitäten, die Ausflugsdampfer und die Sommerfrische-Lokale rund um die großen Seen. „Jugendliche Gäste, eine informelle Umgebung und eine ungezwungene Gemütsverfassung, die mit der ständigen Mißachtung der Prohibitionsgesetze zusammenhing - all dies summierte sich zu einer geeigneten Szenerie für eine Truppe von ikonoklastischen Kinder-Musikern."[25]

In der zweiten Hälfte der 20er Jahre gingen die Chicagoans ebenso wie die New Orleans-Musiker zunehmend auf längere Tourneen, absolvierten Engagements in Kalifornien und New York. Andere, wie Dave Tough und Mezz Mezzrow, trieb es sogar bis nach Europa. Die wesentlichsten Ursachen für den allmählich einsetzenden Auszug der Jazzmusiker aus Chicago zu Ende der 20er Jahre lagen in der zunehmenden Attraktivität des Tonfilms als Unterhaltungsmedium einerseits und der sich verschlechternden Wirtschaftslage andererseits. Beides war nicht für Chicago allein typisch, sondern betraf die meisten Großstädte der USA. Dennoch war Chicago wegen der im Verhältnis zu seiner Bevölkerungszahl bis dahin außerordentlich hohen Quote von Vergnügungsbetrieben stärker betroffen als andere Städte[26]. Als die „fetten" zwanziger Jahre zu Ende waren und die USA von der Weltwirtschaftskrise geschüttelt wurden, befand sich die Mehrzahl der Chicagoer Jazzmusiker, „Einwanderer" aus dem Süden ebenso wie Einheimische, nicht mehr in der Stadt. New York schickte sich an, in den Brennpunkt des Geschehens zu rükken. „The Big Apple" entwickelte sich zum neuen Mekka des Jazz.

Anmerkungen

1 Rose, AI: Storyville - New Orleans. Alabama 1974, 169
2 Oakley, Giles: The devil's music. A history of the Blues, London (BBC) 1976, 83
3 Alle Angaben nach Drake, St. Clair und Cayton. Horace R.: Black Metropolis. A study of Negro life in a northern city. New York (Harper & Row) 1962
4 Oakley, a.a.O. 82
5 Ostransky, Leroy Jazz City. The impact of our cities on the development of jazz. Englewood Cliffs 1978.89
6 Chelton, John: Jazz, London 1979. 29
7 Für zwei Regionen liegen sehr lesenswerte Analysen dieses Prozesses vor: Russell, Ross: Jazz style in Kansas City and the Southwest. Berkeley (University of California Press) 1971: und Schiedt, Duncan: The jazz state of Indiana. Pittsboro 1977
8 Hentoff, Nat: Jazz in the twenties: vgl. Anm. 7. Kap. 1
9 Hennessey, Thomas J.: The black Chicago establishment 1919-1930, in: Journal of Jazz Studies 2/1 (1974). 15-45
10 Alle Zitate stammen aus Hennessey. a.a.O.
11 Vgl. hierzu Drake Cayton. a.a.O., 524f, sowie Rose, Arnold. The Negro in America. A condensed version of Gunnar Myrdal's ‚An American Dilemma'. New York (Harper & Row) 1964, 230
12 Vgl. hierzu Leiter, Robert D.: The musicians and Petrillo, New York (Bookman) 1953
13 Hennessey. a.a.O. 21
14 Tax, Jonn: Chicago's Black jazzmusicians in the twenties. Portrait of an era. in: Journal of Jazz Studies 1/2 (1974). 107-127
15 Vgl. hierzu auch McCarthy, Albert: Big Band Jazz. The definitive history of the origins, progress, influence, and decline of big jazz bands. New York (Berkeley Publ.) 1974
16 Jones, Max und John Chilton: Louis. The Louis Armstrong story 1900-1971. London (Studio Vista), 1971,212
17 Hadlock, Richard: Jazz masters of the twenties. New York (Collier Books) 1965, 109
18 Shaw, Artie: The trouble with Cinderella, zit. nach Hadlock. a.a.O. 123
19 Mezzrow, Mezz: Really the Blues, zit. nach Vladimir Simoskoko: Frank Teschemacher. A reappraisal, in: Journal of Jazz Studies 3/ (1975),28-53. In der deutschen Obersetzung von Ursula von Wiese (Zürich 1956) wurde das Marihuana übrigens geflissentlich unterschlagen. Oder konnte man .gauge' nicht entziffern?
20 Ebda., 35
21 Mezzrow, Milton Mezz: Jazz-Fieber, Zürich (Arche) 1956. 12
22 Zit. nach Leonard, Neil: Jazz and the white Americans, London 1964. 59
23 Ebda., 60
24 Becker, Howard S.: The professional dance musician and his audience, in: Amer. Journal of Sociology 57(1951). 136-144
25 Hadlock. a.a.O..111
26 Chilton. a.a.O.,36

Jazz-Vollstudium In Köln

Prof. Jiggs Whigham nimmt Stellung

Da gibt's viel zu jubeln und wenig zu feiern. Da gibt's viel zu loben und wenig zu lachen. Grund zur Freude: erstmalig in der Geschichte der Bundesrepublik steht ein Vollstudium für Jazz auf beiden Beinen. Seit dem Wintersemester 1981 hat improvisierte Musik an der Staatlichen Musikhochschule Köln den Status einer abschlußreifen akademischen Disziplin.

Was da weniger zu Sektkorkenknallerei, rotem Teppichgerolle und diplomatischem Empfangszeremoniell verleitet: sehr sehr lange mußte das dauern, bis nun endlich in den etablierten Hallen der Musikhochschulen der erste - mutige, muß man sagen - Schritt zu einem staatlich anerkannten Jazzabschluß gemacht wurde. Sicher, vorher gab es in deutschen Landen genug Trippelversuche in Vorlesungs-, Workshop- und Seminarform, aber selbst bis dahin krebste sich das tonangebende musikpädagogische Bewußtsein mit anfänglicher Widerwilligkeit und bezeichnenden Berührungsängsten. Jazz: vom Vorbehalt der „tanzwütigen Synkope" zum Image des erfrischenden Bonmots für inspirationsmüde „Klassiker", schließlich bis zum Bild des gleichwertig behandelten Partners im sorgsam gehüteten musikpädagogischen Nest: dieser Entwicklungsprozeß war ein langwieriger, unkontinuierlicher, gelegentlich gar ein schmerzhafter.

Gesorgt dafür haben unsere sorgfältig gehüteten ästhetischen Geschichtsdellen. Ein selbstverständlich gewachsenes Bewußtsein für Jazzpädagogik, dafür gab es in den Köpfen altehrwürdiger musikpädagogischer Kapazitäten oft genug saftige Gegenargumente: erfolgreich trieb im Nachkriegsdeutschland das Bild vom Kellerkind seine Gespinste vom „Schmuddel-Jazz" vor sich her; die „Stunde Null", einst groß und feierlich bundesweit verkündet, sie gab es auch für den vormals eifrig disqualifizierten musikpädagogischen Stellenwert des Jazz nur auf dem Papier. Für improvisierte Musik in den weihevollen akademischen Hallen hieß das: bis auf weiteres - rote Karte. Wenn das jetzt - nunmehr seit Jahren, und das mit enormer Breitenwirkung - anders geworden ist, dann ist das mehr als erfreulich. Eine Tendenz zu Liberalisierung macht sich breit. Entkrampfung auf beiden Seiten - der „klassischen" ebenso, wie auf der des Jazz -, das tut mehr als gut.

Nun ließe sich das hervorragend mit überschwenglichem Pathos feiern, die errungenen Erfolge könnte man fröhlich begießen. Übernehmen freilich sollte man sich dabei nicht. Denn das müßte doch eigentlich längst schon Selbstverständlichkeit sein: eine grenzüberschreitende musikalische Ausbildung, brückenschlagend über vermeintliche ,,E"- und „U"-Gräben hinweg, hin zu einer kreativen Schulung, die Musik als umfassenden, bunten Kosmos vielfältiger Ausdrucksmöglichkeiten versteht.

In Köln - so scheint's - wird es eine Selbstverständlichkeit. Ganz ohne großen publizistischen Paukenschlag, jedenfalls ohne großes Trara, dafür aber mit nachdrücklicher Unterstützung durch Hochschuldirektor Prof. Müller-Heuser wurde im Oktober der Jazzstudiengang eingeführt.

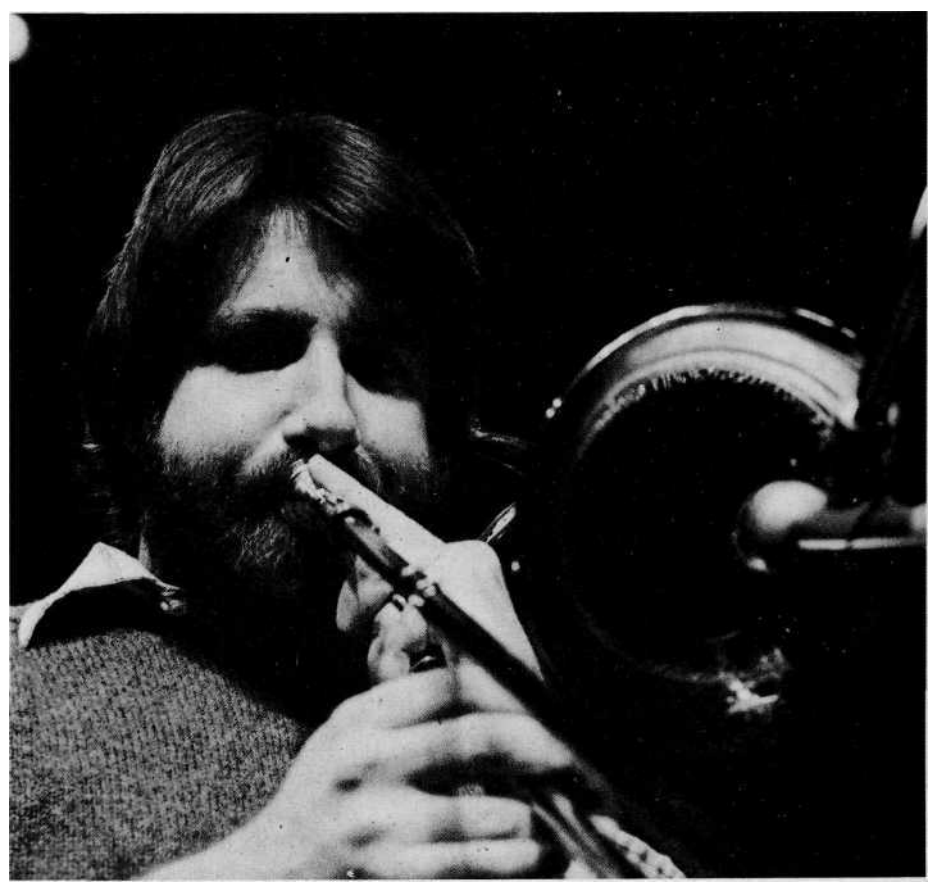
Gewachsen ist das aus mehrjähriger Seminarerfahrung. Damals begann man mit Jazz als Ergänzungsstudium zum „klassischen" Metier; unter den Händen der Dozenten um Prof. Jiggs Whigham schließlich entwickelte sich der pubertäre Knabe zum ausgewachsenen Hauptfachstudium innerhalb des Bereichs Musikerziehung für Instrumentalpädagogik. Abschlußziel: staatlich geprüfter Musikpädagoge mit Schwerpunkt Jazz. Tätigkeitsbereich: vielfältig: Musikschulen, Studioarbeit, Rundfunkorchester, freier Musiker.

„Unser Ziel ist ein zweifaches," meint Jiggs Whigham, „wir wollen gute Musikpädagogen und gute Musiker ausbilden. Mit unseren Dozenten haben wir eine Informationsquelle, die es bisher nirgendwo (in Deutschland) gibt. Leider."

Worin sieht Jiggs Whigham die Gründe? „Nun, Jazz war bis jetzt ein schwarzes Schaf und ist immer noch für viele Leute Outsider-Musik. Vorher hatte man auch den Eindruck gehabt, Jazz wäre völlig unlernbar. Entweder hat man, oder hat man nicht. Entweder swingt man, oder man swingt nicht. Ein bißchen von dieser Behauptung ist wahr. Man kann im Jazz aber sehr viel lernen, man kann Leuten sehr viel vermitteln. Diese Musik ist inzwischen eine Institution geworden. Diese Musik hat Geschichte."

Wo Geschichte ist, da ist auch Geschichtsvermittlung. Im Klartext heißt das für das Kölner Studium: Parallel zum „klassischen" Zweig der Instrumentalpäd-

Vielfältiger Tätigkeitsbereich von Jiggs Whigham: Musikschulen, Studioarbeit, Rundfunkorchester, freier Musiker **Foto: Manfred Rinderspacher**



agogik gibt es ein jazzspezifisches Lehrangebot. Jazzbezogene Gehörbildung, Harmonie-, Kompositions- bzw. Arrangementlehre. Anstelle der üblichen „klassischen" Pflichtfächer Kammermusik und Orchester treten Combo- und Big-Band-Spiel. Also Swinging Syncopators statt stillvergnügtem Streichquartett. Toshiko-Akiyoshi-, Thad-Jones-Charts statt Beethoven- und Mozart-Sinfonien. Doch auch in Köln hat man dafür gesorgt, daß Jazz und Klassik in den Hochschulmauern nicht plötzlich wieder die große Berührungsangst befällt. Einerseits existiert ein Überschneidungsbereich im Gebiet von Kontrapunkt und Formenlehre: Jazzer können ihn wahrnehmen; zum anderen ist auf Wunsch ein kombiniertes Studium Klassik/Jazz möglich.

Jiggs Whigham: „Ich versuche immer wieder diese Mauer zwischen Klassik und Jazz abzubauen. Wir haben das Jazz-IP an das klassische IP angeglichen. Insofern gibt es breite Gräben zwischen den Jazz- und den klassischen Leuten. Ausschlaggebend im Jazz ist die Möglichkeit zusammenzuspielen. Es ist sehr wichtig, Impulse von anderen Leuten zu spüren und zu verarbeiten. Obwohl unsere Raumkapazität nicht so optimal ist, versuchen wir gerade dies im breiten Rahmen zu ermöglichen."

Jiggs Whigham: „Gute Musikpädagogen und gute Musiker ausbilden"

Impulse spüren und verarbeiten. Das lernt man vor allem in Gruppen. Drei Combo-Staffelungen gibt es im Angebot: 1. Combo (Stilbereich: 1900-1950. New-Orleans, Swing, Anfänge des Bebop), 2. Combo (1950-1965. Bebop, Anfang der Modalzeit), 3. Combo (1965 bis übermorgen. Free Jazz, New Jazz). Jeder Combobereich sollte mindestens einmal abgedeckt werden; insgesamt sind während des achtsemestrigen Studiums 4 Semester Combo und 6 Semester Big Band Pflicht. In Köln scheint man die Zeichen der Zeit erkannt zu haben: für eine lebendige, unverkrustete und flexible Jazzpädagogik sind professionelle Musiker unerläßlich. Sie sind es, die durch ihren ständig reibenden Kontakt zur gegenwärtigen Improvisationsentwicklung die gerade für den Jazz so besonders gefährliche Institutionalisierung zu einem reinen Wiederkäuferfach verhindern; sie sind es, die das Fortbestehen von Spontaneität besser garantieren als noch so gut gemeinte, im Endeffekt aber doch hoffnungslos verkalkte, Schulbuchdoktrinen von ausgebufften Akademikern.

,,Ich bin froh," meint Whigham, „daß alle unsere Dozenten aktive Musiker sind. Die Sache würde steif werden, wollten sie damit aufhören. Alle neuen Impulse, die wir durch unsere Praxis bekommen, versuchen wir hier in unsere Arbeit einzubringen."

Derzeit sind als Impulsgeber tätig: Jiggs Whigham (Posaune, Combo, Big-Band), Manfred Schoof (Trompete, Jazz-Geschichte), Rainer Linke (Kontrabaß, Harmonielehre), Peter Giger (Schlagzeug, Rhythmik), Frank Wunsch (Klavier), Francis Coppieters (Klavier), Karl-Heinz Wiberny (Saxophon), James Towsey (Saxophon, Arrangement), Harald Banter (Arrangement, Unterhaltende Musik im praktischen Musikbetrieb), Eddie Marron (Gitarre), Axel Jungbluth (Jazz-Theorie, Komposition, Arrangement).

Lebendig also soll es in Köln zugehen. Lebendig und variabel. Whigham: „Ich sehe unsere Hochschule - und eigentlich jede gute Schule - als Informationsquelle. Wir haben hier ein Bündel Information unter einem Dach, aus dem sich jeder aussuchen kann, was er will. Wichtig dabei aber ist, daß jeder Student Selbstinitiative ergreift."

Zur Zeit nutzen rund 60 Studenten diese Gelegenheit zur Selbstinitiative. Neben dem herkömmlichen Lehrangebot sorgte eine ganze Reihe von Gastdozenten für zusätzliche Information: Mel Lewis, Kenny Wheeler, Herb Geller, Graham Collier, und kürzlich erst George Russell, der sein Lydian Chromatic Concept erläuterte.

Da wo Individualität und Lehre, Spontaneität und Fixiertes, Unbewußtes und Geplantes aufeinandertreffen, gibt es unweigerlich Probleme. Stärker vielleicht als in jedem anderen musikalischen Bereich ist Jazzpädagogik voll solcher Probleme. Im folgenden ein kurzer Gesprächsausschnitt mit Jiggs Whigham, der ein wenig von der Problematik, aber auch von der Chancenfülle der Jazzpädagogik verdeutlicht.

„Jiggs, entstehen durch den Pflichtcharakter der Combos Probleme? Gibt es nicht die Gefahr, daß durch das pflichtgemäße Absolvieren dieser Fächer der im Jazz doch so wichtige enge menschliche Kontakt verlorengeht?"

„Das ist gewiß ein Problem. Man hat aber die Möglichkeit, sich im Repertoire und in der Musikauswahl zu einigen. Das ist nicht anders als in einem Orchester, in dem man Beethoven spielen will. Es gibt dann nur eine Möglichkeit Beethoven zu spielen. Und so muß man Charlie Parker spielen, so soll man John Coltrane spielen. Man bewegt sich in einer bestimmten Stilepoche und sollte das so stilgetreu wie möglich machen.

Gut, verschiedene Schlagzeuger und Bassisten verstehen sich nicht rhythmisch, weil sie einen zu lockeren oder zu engen beat haben. Diese Probleme gibt es immer. Wir versuchen damit zurechtzukommen."

„Ich meinte das anders. Kann Pflicht nicht dazu führen, daß man diese Sachen halbherzig absolviert, seine eigenen Projekte im Kopf hat und den gemeinschaftlichen Funken erst gar nicht aufkommen läßt?"

„Gut, es ist Pflicht. Auf der anderen Seite ist Combospiel aber auch eine Disziplin. Ich halte diese Disziplin für sehr wichtig. Wenn man eigene Sachen macht, dann ist das gut und schön; wir alle machen das gern. Aber zu einem Studium sollte kein begrenztes Feld gehören; da ist es wichtig flexibel zu sein und eine breite Palette zu

sehen: von Oldtime, Chicago, Dixieland bis total atonaler Musik. Das ist unser Ziel als Jazzinstitution: Leuten dabei zu helfen, ihre Welt zu verbreitern. Manchmal ist das nicht jedermanns Bier oder Tee, aber es ist so. Ich halte das für sehr wichtig."

„Combos also als wesentliche Informationsgrundlage?"

„Nicht nur. Man kann plötzlich ganz andere Welten entdecken und seine eigenen Wurzeln sehen. Vor ein paar Jahren kam ein Student zu mir und sagte: ‚Ich konnte sehr gut in der Stilistik von Herbie Hancock und Chick Corea spielen. Dann aber kam ich nicht mehr voran, bis Du mir beigebracht hast, andere Richtungen zu hören. Jetzt erst weiß ich, woher meine Musik kommt, wo meine Wurzeln liegen.' Die Wurzeln sind sehr wichtig."

Mit einer Bläsergruppe der Musikhochschule Köln: Jiggs Whigham (Mitte)

„Was ist das Besondere an Jazzpädagogik? Worin bestehen Unterschiede zum .klassischen' Unterricht?"

„Da hat natürlich jeder Dozent seinen eigenen Ansatz und seine eigenen Vorstellungen. Aber .der Hauptunterschied besteht meiner Meinung nach darin, daß man beim Jazz immer wieder versucht, das Individuelle zu fordern.

Es gibt zwar die Pflichtcombos. Wir sehen sie aber als Werkzeug fürs Individuelle. Viele Leute von außerhalb verstehen das nicht: auch wir haben unsere Regeln. Wir haben Akkorde, wir haben Skalen. Das heißt: beim C-Moll soll man möglichst ein E vermeiden, beim D meide ein F. Wir haben diese grundsätzlichen Regeln, wie die Klassik ihre Regeln mit den parallelen Oktaven und Quinten hat. Das ist ein bißchen anders, aber das ändert nichts daran: wir haben Regeln.

Wichtig ist, den Sinn und den Zusammenhang dieser Regeln kennenzulernen. Das warum ist entscheidend.

Aber Jazzmusik lebt nicht nur von Regeln her. Ich sage immer: 'Wenn Du die ganzen Regeln auf Deinem Sparkonto hast, dann kannst Du alle wieder vergessen.'

Man sollte nicht denken: 'Ah, jetzt habe ich diese Skala und diesen Pattern, jetzt bin ich ein guter Musiker.' Wir lehren II-V-I-Verbindungen. Wesentliche Bausteine für die ganze Musik. Dazu lernt man Skalen und Pattern. Irgendwann hat man zehn- oder zwanzigtausend Pattern - oder wenn man will - Licks auf seinem Sparkonto. Dann aber soll man diese ganzen Licks vergessen und einfach musizieren. Entscheidend aber ist, diese Information im Hinterkopf zu haben."

„Besteht da nicht die Gefahr, daß man dieses ganze angehäufte Informationsmaterial nicht mehr vergessen kann, und schließlich nur noch an seinen Licks rumhängt?"

„Natürlich. Gewiß, sicher. Das ist ein großes Problem. Es ist zwar nicht nur ein Problem unserer Musik, aber darin besteht doch eine Gefahr. Viele Leute lernen Skalen. Die sitzen da Tag und Nacht, üben alle möglichen Skalen und alle möglichen Tonarten. Und die kommen rauf und das klingt auch wie alle möglichen Tonarten und alle möglichen Skalen. Mehr haben die nicht drauf. Diese Sachen aber sind nur Vokabeln. Nicht jeder ist ein Goethe, die Sprache aber sollte man lernen, so gut man kann."

„Kann man Individualität lehren? Wenn ja, wie geht das?"

„Man kann Individualität nicht lehren oder lernen. Man muß selbsttreu sein. Man ist, was man ist und sagt sich: 'Das tue ich so gut, wie ich kann. Das mache ich, und wenn es euch gefällt, nehmt es.'

Jeder lernt vom anderen. Großes Beispiel: Coltrane klingt auf seinen früheren Platten wie Dexter Gordon, selbst beim späten Tenorsaxophonisten Trane hört man immer wieder den Klang von Dexter. Komischerweise hört man jetzt bei Gordon: Coltrane! Das ist Bruderschaft, das ist ein gegenseitiges Geben und Nehmen.

Es würde allein schon ein logischer Widerspruch entstehen, wenn man individuell sein will und sagt: 'Meinen Individualismus habe ich gelernt bei Jiggs Whigham.' Da wäre man doch nur ein Clown von Jiggs Whigham.

Man kann allerdings in der musikalischen Art zu denken etwas vermitteln: wie man Noten bindet, wie man phrasiert, welche Akkorde zu welchen Skalen passen und umgekehrt. Wir können den Leuten das Werkzeug geben: ihr Haus müssen sie selber bauen.

Eine besonders große Gefahr beim Jazzunterricht ist, daß man das Gefühl haben kann, das sei alles ganz leicht: da gehe ich nur einfach so mal hin, setze mich 4 Jahre hin und glaubt: „Ja, jetzt bin ich ein staatlich geprüfter Jazzmusiker.' Das ist absurd. Man wird nie ein geprüfter Jazzmusiker. Das ist ein Lernprozeß ohne Ende.

Ich glaube manchmal, daß meine Studenten schlecht dran sind. Denn meistens habe ich das Gefühl, daß ich mehr gelernt habe als sie. Ich lerne bei jedem Unterricht noch dazu. Sachen, die mir völlig selbstverständlich waren, begreife ich erst richtig, wenn ich sie meinen Schülern erklären mußte."

„Wo haben Sie, Jiggs Whigham, Ihre pädagogischen Fähigkeiten her? Von Stan Kenton?"

„Ja auch. Ich habe Pädagogik studiert und bin seit 10 Jahren Dozent an der Rheinischen Musikschule. Stan Kenton war ein enormer Pädagoge; ohne daß er jemals große Vorträge gehalten hätte. Als Vaterfigur war er phantastisch. Ich werde nie vergessen, wie er das Arrangement von 'Malaguena' einprobte. Wie in jeder Band hatten wir ein paar gute Musiker und ein paar mittelmäßige. Der Trompetenpart war ziemlich hoch, ich glaube, bis zum D; da oben kann man leicht kiecksen. Kenton brauchte nur die fünf Trompeter anzusehen, alleine durch seine Ausstrahlungskraft hat er das herausgezaubert. Das klang wie eine eins."

„Welche Voraussetzungen braucht man als Jazzpädagoge?"

„Erstens muß man was können. Zweitens muß man die Fähigkeit haben, dieses Wissen weiterzugeben. Drittens: Menschenkenntnis. Viertens: nicht in dieser Reihenfolge: Toleranz, Liebe zur Musik, Liebe zum Unterricht und zu den Studenten. Diese Liebe: das ist das wichtigste."

Günther Huesmann

Fähigkeiten und Erkenntnisse weitergeben

Jamey Aebersold

Als Jamey Aebersold den Entschluß faßte, sich ganz der Musik zu widmen, tat er das mit der einzigen Absicht, ein großer Künstler zu werden. Mit der Zeit fand er jedoch heraus, daß es etwas gab, das ihn noch mehr interessierte: die Arbeit mit Studenten, die Hilfestellung, die er ihnen bei der Entwicklung ihrer Fähigkeiten, Jazz zu spielen, leisten konnte. Seine Laufbahn hat so eine überraschende Wendung genommen. Er hat nicht nur eine ganze Reihe von Schallplatten zum Mitspielen gestaltet (insgesamt sind es 25 Stück), sondern er ist auch die führende Persönlichkeit, die hinter den beliebten Jazzgruppen-Seminaren steht, die jeden Sommer in den Vereinigten Staaten, in Australien und in Neuseeland abgehalten werden. Tausende von potentiellen Jazzmusikem haben so von Jameys Fachkenntnissen profitiert. Nachfolgend erzählt er seine Geschichte und erklärt das Anliegen seiner Arbeit. Hans Gruber

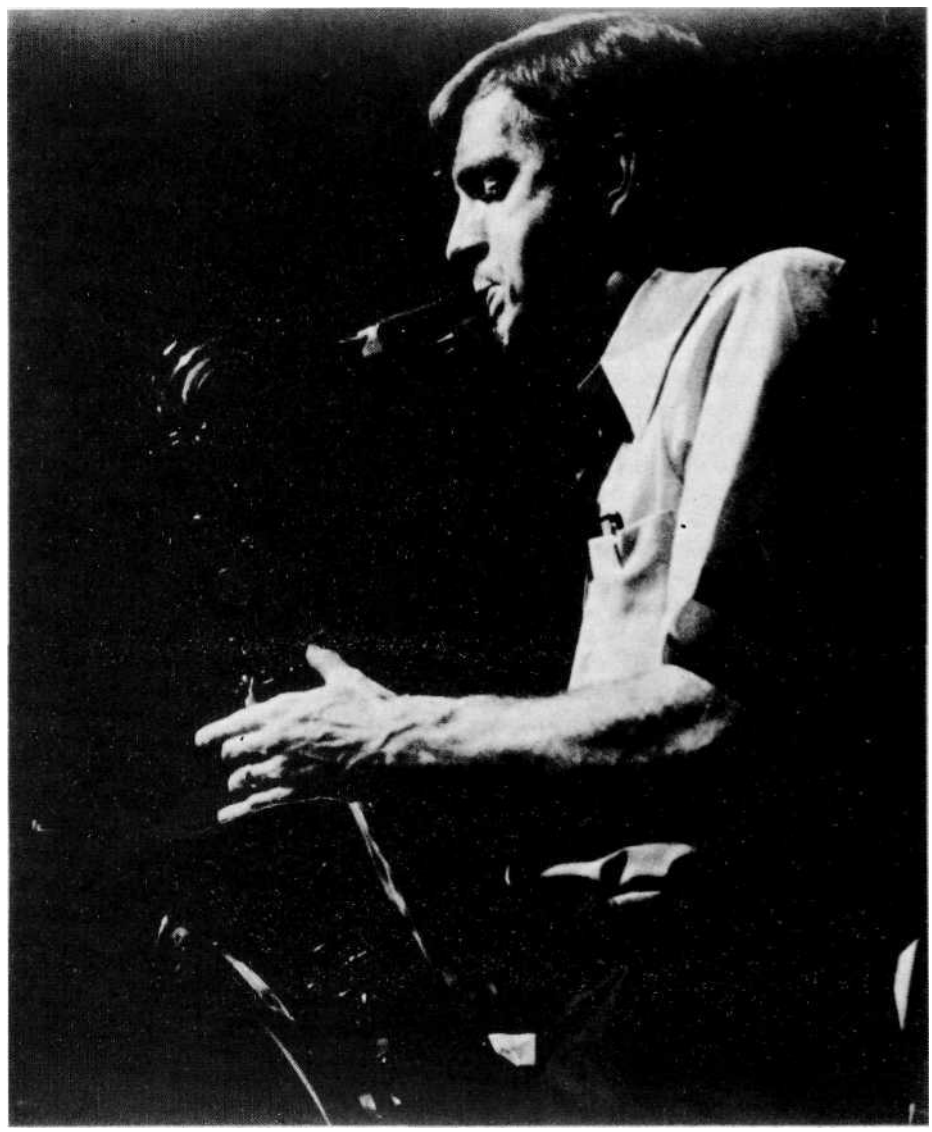
„Wenn sie mir am College gesagt hätten, daß ich einmal eine Lehrerpersönlichkeit werden sollte, dann hätte ich sie für verrückt erklärt. Das einzige, was ich damals machen wollte, war, nach New York zu gehen, um dort mein erstes Blue Note-Album einzuspielen. Wirklich habe ich Dozenten oder überhaupt jeden, der irgend[1] einen pädagogischen Abschluß hatte, abgelehnt, weil sie mir immer als die schwächeren Musiker vorkamen. Während meines letzten Jahres an der Indiana University bat mich jedoch ein Freund, einige seiner Privatschüler zu übernehmen. Das machte ich, weil ich das Geld brauchte. Obwohl ich keine Ahnung davon hatte, was ich tun sollte, fand ich mich schnell zurecht und erlebte bald, wie die Kinder zu improvisieren lernten. Ich bemerkte, daß sogar einige von denen, die sich gar nicht so intensiv ums Spielen kümmerten, ein gutes Gehör hatten. Das begeisterte mich, und ich dachte: .Junge, das ist interessant, warum hat mir nie jemand gesagt, daß Kinder improvisieren können'. Ich hatte angenommen, daß nur Musiker, die sich am College abmühten, Jazz spielen können. Auf diese Weise bekam ich immer mehr mit dem Unterrichten zu tun, und allmählich gab ich meine Absicht, nach New York zu gehen, auf.

Nach dem College fing ich auch damit an, an den National Stage Band Camps zu unterrichten, denen damals Stan Kenton und Ken Morris vorstanden (heute heißen diese Einrichtungen Summer Jazz Clinics). Nachdem ich dort fünf Jahre gearbeitet hatte, gewann ich Ken Morris für meine Idee, ein Gruppen-Camp einzurichten, so daß jedermann bis hinunter zum vierten Posaunisten die Möglichkeit zur Improvisation erhalten konnte, und nicht nur diejenigen, die schon gut waren. Das ist es also, was wir jetzt seit ungefähr zehn Jahren machen, und die Camps sind inzwischen fast genauso beliebt wie diejenigen für Big Bands. Die Schüler merken, daß die Lehrer ein persönliches Interesse an ihnen und ihrer musikalischen Entwicklung haben. Zuhause läßt die persönliche Aufmerksamkeit schon ein bißchen zu wünschen übrig - wenn man nicht gerade der Superstar ist, dann wird einem wahrscheinlich reichlich Aufmerksamkeit geschenkt. Aber wenn der Band-Direktor mehr als 70 Schüler insgesamt oder sogar mehr als 20 in einer Gruppe hat, dann ist das kaum anders vorstellbar.

Unsere Idee ist es, den Schülern unterrichtsmäßig eine Art Intensivkurs anzubieten, da wir sie ja nur die eine Woche während eines ganzen Jahres bei uns haben. Wir fordern sie dazu auf, ihre Tonbandgeräte mitzubringen und die Kurse aufzunehmen, außerdem teilen wir natürlich eine Menge Übungsmaterial aus, mit dem sie sich später beschäftigen können.

Die Sache mit den Schallplatten entwikkelte sich auch aus dieser Idee. Ich bemerkte, daß es die Arbeit mit einer Rhythmusgruppe war, was einige der Schüler am dringendsten nötig hatten. Irgendwann erzählte ich einigen Schülern in Connecticut, daß ich ein Tonband zum Mitspielen für sie aufnehmen würde, sobald ich heimkommen würde, aber stattdessen machte ich gleich Nägel mit Köpfen und produzierte die Schallplatten. Die Absicht, die dahinter steckte, war nicht in erster Linie die, zu zeigen, wie man improvisiert - ich nahm an, daß die Leute das schon wußten - sondern eine Rhythmusgruppe zu liefern, zu der man spielen konnte. Aber bald stellte sich heraus, daß in der

Seminare, Vorträge, **Improvisationsanleitungen:** Jamey Aebersold



Praxis die Dinge oft einen anderen Verlauf nehmen, als man es beabsichtigt hat. Zum Beispiel begannen die Banddirektoren, meine Platten im Unterricht mit ihren Schülern zu benutzen.

Viele von denen, die für Neues aufgeschlossen sind, waren sehr erfolgreich, andere waren gehemmt und merkten, daß sie mehr Unterricht benötigten. Über die Jahre hinweg habe ich die Reihe ausgedehnt und die Platten sowie die dazugehörigen Bücher verändert, um sie den Bedürfnissen der Schüler und der Lehrer anzupassen. Immer wenn mir etwas Neues einfällt, wird es in der folgenden Auflage der Schule veröffentlicht. Ich muß ja schließlich nicht den Verleger fragen, ob das möglich ist, denn es erscheint bei mir im Eigenverlag.

Ich rate auch sehr dazu, zu anderen Platten zu spielen. So habe ich immerhin gelernt. Ich kann mich noch gut daran erinnern, wie ich in einer kleinen Ballade Debbie Reynolds begleitete. Ich kannte sie von einem ihrer Filme. Dann, als ich fortgeschrittener war, spielte ich zu Aufnahmen von Charlie Parker, Miles Davis und Sonny Rollins. Ich kannte nicht einmal die Tonart, hatte einfach das starke Bedürfnis, mit jemandem zusammenzuspielen. Zur Theorie fand ich eigentlich erst viel später. Viele der Tonleitern, ja die ganzen theoretischen Zusammenhänge waren damals noch nicht richtig verständlich gemacht worden; niemand hatte sich die Mühe gemacht, darzustellen, was die großen Jazzmusiker eigentlich taten. Das ist erst in den letzten 15 bis 20 Jahren geschehen. Heutzutage gibt es eine ganze Menge guter junger Musiker - Collegestudenten im zweiten Jahr, manchmal sogar Anfänger -, die die Theorie wirklich in- und auswendig kennen. Wenn man ihnen sagt, sie sollten mal diesen Akkord oder jene Tonleiter spielen, dann wissen sie genau, wovon man redet.

Das Interessante an unseren Seminaren ist, daß die Teilnehmer sich sehr für die Theorie interessieren - ja, sie wollen sogar mehr davon. Als wir vor zehn Jahren anfingen, waren wir Lehrer uns alle der Tatsache bewußt, wie trocken und langweilig die Theorie war, als wir selbst sie am College lernten. Aber wir waren uns darüber im Klaren, daß wir unseren Schülern zeigen mußten, wie die Tonleitern und Akkorde funktionierten. Theorie zu meiner Zeit war Papierkram, den ich nur mit viel Verdruß erledigte. Ich wußte, daß ich es konnte (ich steckte eben viel Zeit hinein, um alle Noten zu analysieren), aber es war harte Arbeit, weil es überhaupt keine Verbindung mit dem hatte, was mich interessierte. Wenn sie dasselbe mit modernen Harmonien gemacht hätten - also zum Beispiel eine Analyse der ersten vier Takte einer Stan Kenton-Aufnahme -, dann hätte ich viel mehr Zeit damit zugebracht. Aber die Theorie war auch nicht darauf ausgerichtet, benutzt zu werden. Wir gingen hinein und machten unseren Test, und dann vergaßen wir das Ganze. In unseren Seminaren wird die Theorie, die die Schüler morgens durchnehmen, sofort am Nachmittag in den Gruppen angewandt.

Eines der wichtigsten Dinge für die Studenten ist, mehr Jazzmusik zu hören. Ohne diese Grundlage sind sie nicht in der Lage, Aufbau, Feeling, Klang, Harmonien und Interpretation der Stücke richtig zu verstehen. Es wäre, als ob man jemandem einen Marsch beibringen wollte, der noch nie zuvor einen Marsch gehört hat. Meine Schüler verstehen das sofort, wenn ich dieses Beispiel benutze, denn sie haben ja schon alle Märsche gespielt.

Mir ist auch aufgefallen, daß nur sehr wenige Schüler eine konsequente und systematische Strategie beim Üben verfolgen. Mit dem Erlernen von Tonleitern und Akkorden allein ist es nicht getan; man muß auch über ein bestimmtes Repertoire verfügen - es gibt bestimmte Bluesthemen, Balladen, Bossa Novas und Jazzthemen, die jeder spielt. Wenn man wirklich einmal ein Konzert bestreitet oder auf einer Tanzgesellschaft spielt, dann sollte auch der Eindruck entstehen, daß man zurecht auf der Bühne steht.

Das Erwerben der Improvisationsfähigkeit ist ein ganz allmählicher Prozeß. Man kann nicht einfach mitspielen und ein guter Musiker werden, ebenso kann man nicht einfach spielen, was man fühlt oder was einem so vorschwebt. Eine Menge falscher Noten und ein Gefühl der Frustration wird dabei herauskommen. Man muß das Gefühlsmäßige mit dem Verstand zusammenbringen. Zu Beginn hält sich das etwa die Waage, später, wenn die Tonleitern schon automatischer kommen, wenn man also nicht mehr darüber nachdenken muß, wird man mehr auf Gehör spielen. Geduld ist das Schlüsselwort, und man muß eben immer weiterüben. Wenn man herausfällt, dann geht man zurück und probiert es noch einmal, aber man gibt nie auf.

Bei all den Seminaren und Vorträgen, die ich gehalten habe, habe ich nicht einen einzigen gesehen, der nicht improvisieren konnte. Viele Leute meinen, sie" könnten aus dem einen oder anderen Grund nicht improvisieren. Entweder sind sie zu alt, oder sie spielen das falsche Instrument, oder man hat es ihnen nie beigebracht, oder jemand hat eine Bemerkung gemacht, die sie einschüchterte oder verwirrte. Um diesen Zustand zu überbrükken, fange ich etwa damit an, ihnen eine bestimmte Tonleiter zu geben. Über diese sollen sie improvisieren, während ich sie am Klavier begleite. Sie werden dann fragen: ‚Ja, was soll ich denn spielen?' Ich sage dann: .Spiele irgendetwas. Ich will nur auf deinen Ton und deine Phrasierung, auf den Rhythmus und überhaupt den musikalischen Gehalt achten.' Auf diese Weise lerne ich eine ganze Menge über sie in den ersten drei oder vier Minuten. Dann bauen wir darauf auf. Wenn sie gehemmt sind, dann versuche ich sie zu entspannen und ihre Aufmerksamkeit von sich wegzulenken, indem ich ihnen eine bestimmtere Aufgabe zuweise - also sie müssen dann ganz bestimmte Grundtöne spielen, oder einen besonderen Rhythmus oder in einer bestimmten Tonlage.

Es macht mir sehr viel Spaß, mit Schülern aller Altersgruppen zu arbeiten und deren Fortschritte zu beobachten. Ich bin sehr froh darüber, wie sich die Dinge entwickelt haben. Früher deprimierte es mich immer sehr, wenn ich nicht viele Auftrittsmöglichkeiten hatte, aber inzwischen glaube ich, ein Mittel dagegen gefunden zu haben. Ich glaube, ich spiele heute so gut wie nie zuvor, und das ist ermutigend. Natürlich ist das Bedürfnis zu spielen noch immer vorhanden, aber ich bin der Meinung, daß man nicht alles zur gleichen Zeit machen kann. Es ist eine äußerst dankbare Aufgabe, meine Fähigkeiten und Kenntnisse an andere weiterzugeben, und ich würde sie um nichts in der Welt für etwas anderes eintauschen."

Jazz Improvisations-Serie von Jamey Aebersold

Jede Folge dieser Serie zum Erlernen und Üben der Jazz Improvisation enthält eine Stereo LP und ein Heft mit Themen und Akkordabfolgen für alle Instrumente (C, Bb, EbundBass-Schlüssel-Instrumente). Die spezielle Stereoaufzeichnung, linker Kanal Bass und Drums, rechter Kanal Piano oder Qitarre und Drums, macht diese Methode auch ideal für Bassisten und Pianisten.

Vol. 1 Ein neuer Weg zur Jazz Improvisation
Vol. 2 Nothin' but Blues (11 Blues Titel)
Vol. 3 Die II/V 7/I Verbindung
Vol. 4 Movin' on (8 Songs von Jamey Aebersold und Dan Haerle)
Vol. 5 Time to play music (8 Kompositionen von Aebersold und Haerle)
Vol. 6 All Bird (10 Titel von Charlie Parker)
Vol. 7 Miles Davis (8 Miles Davis Kompositionen)
Vol. 8 Sonny Rollins
Vol. 9 Woody Shaw
Vol. 10 David Baker
Vol. 11 Herbie Hancock
Vol. 12 Duke Ellington
Vol. 13 Cannonball Adderley
Vol. 14 Benny Golson
Vol. 15 Payin' dues (8 Titel, die auf den Akkordfolgen bekannter Standards basieren)
Vol. 16 Turnarounds, Cycles & II/V7'S (Übungen, Licks und Patterns in allen Tonarten)
Vol. 17 Horace Silver
Vol. 18 Horace Silver
Vol. 19 David Liebman
Vol. 20 Jimmy Raney
Vol. 21 Gettin' it together (2 LP Set, jede Aufnahme geht durch alle Tonarten)
Vol. 22 13 Favorite Standards
Vol. 23 One dozen Standards
Vol. 24 Major and minor (2 LP Set, behandelt 12 Dur- und Molltonarten)
Vol. 25 All-Time Standards

Weitere Publikationen von Jamey Aebersold

Piano Voicings - transkribiert von Vol. 1 der Play-Along Serie. Jamey spielt Piano
Ron Carter Bass Lines - transkribiert von Vol. 6 „All Bird"
Rufus Reid Bass Lines - transkribiert von Vol. 1 und Vol. 3
Jazz Etudes von David Baker - können zu Vol. 5 und Vol. 6 gespielt werden
Bebop Jazz Solos von David Baker - können zu Vol. 10 und Vol. 13 gespielt werden
WHICHHUNT - LP mit Jamey Aebersold, sax, Dan Haerle, piano, Rufus Reid, bass, Charlie Craig, drums

Seltene und fruchtbare Symbiose

Burghausen und Jazz

Dem preußischen „Neue Heimaf'-Beton entflohen, entdeckt man an der Südgrenze der Bundesrepublik die schöne heile, oberbayerisch-alte Welt. Im tausendjährigen Burghausen, unterhalb der mit über 1.000 Metern längsten Burganlage Europas, wird die Altstadt konserviert und restauriert - jedenfalls nicht kaputtsaniert. Beim Streunen über holpriges Katzenaugenpflaster, durch enge Gassen, stößt der Tourist allerdings auch - besonders auffällig im Frühjahr - auf Spuren einer Asphaltkulturerscheinung, die auf den ersten Blick so ganz und gar nicht hier beheimatet ist: -1^77

Burghausen und Jazz - das bedeutet eine äußerst seltene und höchst fruchtbare Symbiose. Die Jazzbegeisterung in dieser Stadt mit 18.000 Einwohnern geht so weit, daß der Bürgermeister, Georg Miesgang (CSU), allen Ernstes glaubt, „die gesamte Einwohnerschaft sagt allen Mitwirkenden ein herzliches Grüß Gott!", und daß ein Rundfunksprecher witzelte, das Burghausener Jazzorchester sei „wahrscheinlich die einzige Big Band mit eigenem Bürgermeister". Und jüngst übersteigerte sich Joe Viera zu dem „Gerücht", das nur

Jazz aktuell

50 Kilometer entfernte Salzburg solle zu Burghausen eingemeindet werden.

Nun, was den Jazz angeht, ist das Selbstbewußtsein von Burghausen nicht mal überhöht. Einmal jährlich gibt es die Internationale Jazzwoche, dazwischen hochkarätige Konzerte (etwa zwölf im Jahr), ungezählte Klubsessions, schließlich die jetzt bei Nummer 124 angelangten Jazzkurse im Studienzentrum für zeitgenössische Musik unter der Leitung von Professor Viera. Zu Einzelkonzerten sah man in dieser Provinzstadt an der Salzach so illustre Stars wie Count Basie, Art Blakey, Ella Fitzgerald, Woody Herman, Thad Jones/Mel Lewis, Gerry Mulligan und Oscar Peterson.

Das größte Ereignis ist natürlich die Jazzwoche, die Mitte März zum 13. Mal durchgeführt wurde. 64 Musiker in 16 Gruppierungen war die Bilanz von fünf Tagen. Das von dem Münchener Joe Viera (50) zusammengestellte Programm war, wie stets, vorsichtig durchmischt. Seine Devise: „Man soll die Leute nicht verschrecken."

Zahm waren denn auch drei Viertel des Festivalprogramms. Typisch wohl, daß den lebhaftesten Publikumszuspruch die Arnstrong Alumni erhielten, ein Sextett von Musikern, die irgendwie mal mit Satchmo zu tun hatten, von denen Peanuts Hucko und Trummy Young die namhaftesten sind. Nostalgie schien hier vordergründiger zu sein als Armstrongs musikalisches Erbe.

Von der gleichen Manager-Machart, aber künstlerisch anderen Sinnes, war die „Mingus Dynasty" mit Randy Brecker, Jimmy Knepper, Roland Hanna, Ricky Ford, Reggie Johnson und Kenny Washington. Der Mingus-Aufschrei „Better git hit in your soul" war dies zwar nicht, doch wurde immerhin deutlich, daß seine Kompositionen lebendig bleiben dürften.

Wenig Anlaß zu Hoffnungen gaben die europäischen Newcomer. Die Salzburger Gruppe Neumond bot Bebop-Durchwachsenes mit Charme. Changes aus Bremen schöpften von Post-Free-Jazz-Entwicklungen, hatten aber einen schlechten Tag. Das Grazer Studio Percussion reduzierte sein „Minimal Moving" unter unverständlicher Einbeziehung eines Bühnenbildners bis zur Nichtmusik. Unterkühlt gab sich das Duo Jochen Voss/Klaus Ignatzek aus Oldenburg an Saxophon und Klavier. Kein Neuling, sondern ein alter Fuchs - Joe Haider aus München - hatte eine Big Band in Sparausgabe zusammengestellt, die denn so auch klang.

Zäh bis peinlich verlief der Piano-Nachmittag. Dick Wellstood klimperte Fats Wallers „Ain't misbehavin" zum glatten Gegenteil um. Vital ging Dorothy Donegan den Flügel an, als wollte sie ihn vergewaltigen; ihre Boxermotorik geriet auswuchsweise nun doch lächerlich. Joe Turner, der letzte noch lebende der originären Stride-Pianisten, rettete das Konzert mit seiner augenscheinlich nie versiegenden Spelunken-Laune. Noch besser kam er darum auch beim Frühschoppen im Jazzkeller an.

Frenetischen Jubel heimste der 15jährige Gitarrist Bireli Lagrene ein: „How high the moon" im Zigeunersound und ein von viel zu viel Tönen überladenes „Loverman". Das ist natürlich unglaublich virtuos und technisch ausgereift. Indes läßt gerade diese kaum noch zu steigernde Perfektion den Verdacht keimen, daß hier ein Wunderkind - ein Tanzbär im Familienbesitz - vermarktet wird.

Herzhafter Applaus für den Vibraphonisten Milt Jackson, erst recht nach „Bag's groove" als Zugabe; Ray Browns Baß swingte mächtig wie eh und je und Monty Alexander war so schöngelockt wie allemal. Korrekt gekleidet und musikalisch gepflegt - das Sextett um den Vibraphonisten Bobby Hutcherson. Beide Programmpunkte waren gewissermaßen symptomatisch für Burghausen: Musikalische Qualität schön und stilistisch wertfrei - wenn es nur nicht zu sehr „far out", zu progressiv ist.

Hart an der Grenze der Gewohnheit rangierten zwei Saxophonisten: Bennie Wallace und Arthur Rhames. Der Amerikaner Wallace hat ein neues Trio mit dem Ungarn Aladar Pege, Baß, und dem Schweizer Daniel Humair, Schlagzeug. Ein Meisterstück von Wallace war in „Lazy feeling" die Ballade „Sophisticated lady" mit enormen Intervallsprüngen und einer lan-

Historischer Stadtsaal zu Burghausen

Foto: Werner Panke

Rashied Ali beim 2. Burghausener Meisterkurs. Links: Gerhard Laber, Dozent des Studienzentrums für zeitgenössische Musik **Foto: Werner Panke**

gen, unbegleiteten Passage. Obendrauf setzte er dann noch einen Calypso.

Eine schier unvorstellbare „Tour de force" legte Arthur Rhames im Duo mit Rashied Ali, Schlagzeug, vor. Rhames steht Coltrane technisch nicht viel nach, auch in der hymnischen Expressivität nicht sehr; überhaupt hält er sich eng an John Coltrane, interpretiert Titel wie die unvermeidlichen „Giant steps" und „My favorite things". Dabei strahlt dieser wie ein Zehnkämpfer konditionierte Arthur Rhames eine Kraft aus, die einen keinen Moment ausläßt - die „Power" von Manhattan in Burghausen.

150 000 DM hat der Spaß heuer gekostet, bei einem relativ hohen Anteil (80 Prozent) für Gagen; voriges Jahr belief sich, der Etat noch auf 120 000 DM. Die Steigelung um 25 Prozent sei vor allem mit dem gestiegenen Dollarkurs zu erklären, kalkuliert Festivalmanager Viertl. Von Beruf ist Helmut Viertl (45) Gerichtsvollzieher, privat jazznarrisch und Motor hinter dieser ganzen Jazzbewegung in Burghausen. Viertl versteht es nur mit Achselzucken, daß Kreis, Bezirk und Freistaat nur je 5000 DM zugesteuert haben. 10 000 DM tröpfelten aus dem Stadtsäckel.

Die Stadt, allerdings, tut mehr. Übers Jahr gerechnet, kommen da rund 100 000 DM für den Jazz zuhauf. Darin enthalten sind die Personalkosten einer Halbtagskraft der Interessengemeinschaft Jazz (eingetragener Verein); nicht eingerechnet die indirekte Subvention für den Jazzkeller. 250 000 DM gibt die Stadt für kulturelle Veranstaltungen in Burghausen insgesamt aus, knapp 14 Mark pro Einwohner immerhin. Die Gemeinde kann es sich leisten, bei 42 Millionen im Verwaltungshaushalt; die Wacker-Chemie und die Farbwerke Höchst sind opulente Steuerzahler. Diese beiden Firmen kaufen ferner rund ein Drittel der Eintrittskarten auf (Preise von 5 DM beim Turner-Frühschoppen bis 25 DM bei Bennie Wallace und Lou Donaldson) und geben sie verbilligt an ihre Beschäftigten ab - gleichfalls eine stille Subvention. Daher kommt es wohl auch, daß bis zu 70 Prozent der Besucher aus Burghausen und näherer Umgebung kommen; außer dem Eröffnungsabend waren alle Konzerte ausverkauft. 700 Sitzplätze faßt der historische Stadtsaal, die Akustik ist passabel.

Eine leidige Angelegenheit ist, wie vierlerorts, auch in Burghausen das Fernsehen. Von den Veranstaltern mit 40 000 DM gern gesehen, vom Publikum verwünscht. Ärgerte sich ein Konzertbesucher über die in die Zuschauerreihen aufflammenden Scheinwerfer: „Die machen hier die ganze Gemütlichkeit kaputt! Da kann ich ja gleich zum Mammutfestival nach Den Haag fähren." . Werner Panke

Überraschende, unkalkulierbare Variationen und Spielarten

Peter Brötzmann Trio

Improvisieren, das heißt etwas erzählen können. Wer erzählt, muß etwas zu sagen haben, sonst wird er langweilig. Wer seit über zehn Jahren improvisierte Musik macht, Musik ohne Notenblatt und Absprache, der muß ein beinahe unendliches Reservoir an Ideen und Vorstellungen, eine unendliche Klanggeschichte in sich tragen. Peter Brötzmann, der Kühle aus dem Norden, bläst noch immer ein atemberaubendes, heißes Horn. Musik als Rausch, Ekstase der Ekstase, doch nicht so, als würde diese die Musiker überfallen und überwältigen; die Eruptionen der Free-Jazzer-Urschrei-Therapie sind sehr gezielt angelegt und bewußt gesteuert. Vielleicht haben sie deshalb trotz aller elementaren Kraft oft etwas Künstliches an sich.

Sich die Seele herausblasen und noch dazu auf so unmittelbare, fast exhibitionistische Art, das ist nicht jedermanns Sache. Brötzmann macht es perfekt. Das ist man von ihm gewöhnt. Das eigentlich Überraschende des Jazzstudioauftritts des Brötzmann-Miller-Moholo-Triumvirats war, wie stark die drei Free Jazzer zu strukturierten Rhythmen, Klängen und sogar Melodielinien zurückgefunden haben. Die Musik ist differenzierter und raffinierter geworden, voller, fürs Ohr verlockender und als Ganzes ausgereifter, was die innere Entwicklung und Dynamik angeht. Sie ist ästhetischer geworden.

Es scheint ein Gesetz zu sein: je größer die Schlagzeugbatterien der Jazzrocker werden, um so kleiner und sparsamer der Schlagzeugset der Free-Jazz-Drummer. Eine Baßtrommel, eine kleine Trommel, die Becken stark reduziert, nur das Nötigste, und das Verwunderliche dabei, die Schlagzeugkunst leidet keineswegs unter diesen Sparmaßnahmen. Im Gegenteil. Louis Moholo schlägt das Feuer nur so aus dem Urgestein. Ein pulsierendes Kraftbündel. Und immer wieder geht er in den Rhythmus und treibt voran.

Allein wäre der Saxophonist Brötzmann wohl nur ein Zitat seiner selbst - das liegt in der Natur der Sache. Erst das Zusammenspiel schafft jenen musikalischen Endzustand, bei dem das Ergebnis mehr ist als die Summe der Einzelteile. Vieles hätte sich wohl schon erschöpft und wäre zur Floskel geronnen, wenn nicht im kommunikativen Prozeß durch die gegenseitige Konfrontation und Herausforderung immer neue überraschende, unkalkulierbare Variationen und Spielarten entstünden. Das hat den freien Jazz lebendig gehalten.

Harry Miller ist hier schlichtweg der geniale Partner. Er zählt eindeutig zur Spitzenklasse der Free-Jazz-Bassisten. Entscheidend auch hier die Klangverschmelzungsprozesse von Kontrabaß und Saxophon. Oft weiß man nicht mehr, wem welches Klangspektrum zuzuschreiben ist. Der zweite Durchgang war ganz den tiefen, dunklen Instrumenten Baßklarinette und Baritonsaxophon gewidmet. Der dritte Satz - vom Cello umrahmt - stand im Zeichen des Altsaxophons. Mit sicherem Gespür gelingt es BMM das jeweils Spezifische ihrer Instrumente herauszudestillieren - bis hin zum Parodistischen. Originelle, kreative Musik. Bernd Ogan

Jazz aktuell

Chance gegen Vorurteile

Workshop Freie Musik in Berlin

Melodiöse Gruppenimprovisationen: Workshop de Lyon **Foto: FMP/Dagmar Gebers**

Improvisiert soll die Musik sein, auf akustischen Instrumenten gespielt und von einem interessierten, aber nicht elitären Publikum erlebt. Ausnahmen sollen diese Regeln bestätigen. Von den Musikern wird erwartet, daß sie sich nicht mit einem zeitlich begrenzten Auftritt ihrer Pflicht entledigen, vom Zuhörer, daß er auch Längen und kreative Engpässe in Kauf nimmt.
Mit diesen Vorgaben sollen beim Workshop Freie Musik, der alljährlich in der Berliner Akademie der Künste stattfindet, die üblichen Festivalmechanismen umgangen und Situationen geschaffen werden, die in ihrer Einmaligkeit für alle Beteiligten ein Erlebnis sind.
Diesen Idealen wurde der diesjährige Workshop zwar nicht in allen Teilen gerecht - der Unterschied zu einem Jazzfestival lag hauptsächlich im Namen -, trotzdem boten die Akteure Musik von solch hoher Qualität, daß das Fehlen sensationeller Auftritte nicht ins Gewicht fiel. Für die Musik verantwortlich, seit es den Workshop gibt, ist die Musiker-Kooperative Free Music Production, ohne deren Schallplatten und Konzertaktivitäten die Existenz einer mitteleuropäischen Free-Jazz-Öffentlichkeit nur schwer vorstellbar wäre.

Nichts ist geeigneter als der Besuch eines Free-Jazz-Konzertes, um Vorurteile und Ängste gegenüber dieser Musik abzubauen. Jede der auftretenden Formationen mag als Beweis für diese These stehen. Ganz besonders aber gilt sie für die Auftritte des Workshop de Lyon. Maurice Merles und Louis Sclavis kompromißloser Umgang mit diversen Blasinstrumenten war nicht gewalttätig, sondern vermittelte ein Gefühl, das die Amerikaner als „mellow", als sanft und sonnig bezeichnen. Die solistischen Teile waren eingebettet in melodiöse Gruppenimprovisationen/Kompositionen, das Publikum wurde mit Stille und nicht mit Aggressivität aus der Reserve gelockt.

Ebenfalls leise Töne schlugen ML DD4 an. Fast meditativ wirkten die extremen Musikfragmente, erzeugt durch Mark Charig, Trompete (vor allem bekannt durch seine Mitwirkung bei der Brotherhood of Breath), Günter Sommer, dem wohl in der improvisierten Musik gesuchtesten DDR-Schlagzeuger, Phil Wachsman, einem gemäßigten Vertreter der englischen Minimalisten-Schab-und-Kratz-Schule an der Violine, und Free-Jazz-Veteranen Fred van Hove. Doch blieb es keineswegs bei bloßer Introvertiertheit. Prägnante Attacken der Trompete und der unkonventionelle Einsatz der Violine samt den elektronischen Vorsatzgeräten brach die Ruhe immer wieder auf und bot Zuhörern und Mitmusikern neue Ansatzpunkte.
David Holland, Flügel, und Lol Coxhill, Saxophon, bilden das Johnny Rondo Duo, die momentane Aktionsform des „Johnny Rondo"-Projekts, das seit 1974 mal als Combo, mal als Trio oder Duo ethnisch eingefärbte Unterhaltungsmusik unter das erstaunte Publikum bringt. In Berlin wurde das gegenwärtige Duo durch den Gitarristen Mike Cooper ergänzt, der die Aufgabe hatte, das gewohnte Zusammenspiel von Holland und Coxhill durch Aktivitäten außerhalb jeglicher Komponierbarkeit offen zu halten. Trotz des populären Einstiegs und komponierter Teile, die an Salonmusik der zwanziger Jahre und südosteuropäische Tänze erinnerten, war die Musik des „Johnny Rondo Duos + Mike Cooper" am schwierigsten zu konsumieren und nachzuvollziehen. Erst nach einiger Zeit wurde erkennbar, daß sich dort drei gänzlich verschiedene Charaktere in einer Arbeitssituation befanden, nur verbunden durch ein zufällige Struktur, durch eine Art nichtorganisierter, sich aber rückkoppelnd selbst regelnder Kommunikation. Auch wenn Coxhill und Holland gelegentlich zu den Ausgangskompositionen zurückfanden, war da immer noch Mike Cooper, der mit nicht erlahmender Ausdauer die klanglichen Grenzbereiche seines Instrumentes auslotete und die „Johnny Rondo"-Idylle nicht zur Idylle werden ließ.

In der Heinz Becker Group aus der DDR waren sowohl die großen Namen des DDR-Jazz vertreten - Ernst Ludwig Petrowsky, Uli Gumpert, Heinz Becker - wie auch noch weitgehend unbekannte Musiker wie Dietmar Diesner, Saxophon. Diesner war eine der angenehmsten Überraschungen dieses Workshops Freie Musik. Bescheiden, aber selbstsicher behauptete er sich neben Petrowsky und dem ebenfalls brillanten Posaunisten Hannes Bauer. Dietmar Diesner beherrscht die Technik des „circular breathing", einer Art gleichzeitigen Einatmens (durch die Nase) und Ausatmens (durch den Mund), wobei der Kehlkopfdeckel geschlossen bleibt, und versteht sie ökonomisch einzusetzen. Auch wenn die Stücke der Heinz Becker Group noch weitgehend im Free Jazz der siebziger Jahre verhaftet sind, war sie doch die interessanteste Gruppe des Workshops dank der Einheit, die die Präzision bei auskomponierten Teilen und ein großes Ausdrucksspektrum bei den jeweiligen Solisten bildeten.
Ein Schwerpunkt des Workshops lag bei den drei Duos Brötzmann-Cyrille, Tchicai-Cyrille und Kowald-Altena. John Tchicai (Flöte und Saxophon) bot mit Schlagzeuger Andrew Cyrille einen harten Gegensatz zur weißen Variante improvisierter Musik). Ihr Umgang mit ethnischen Formeln ist keine aufgesetzte Modeerscheinung, sondern erinnert deutlich daran, daß Free Jazz in seinen Anfängen ein Bruch und eine Absage an westlich-weiße Wertvorstellungen war, daß Free Jazz und Black Power zwei untrennbare Begriffe sind, will man die Geschichte dieser Musik nicht leugnen. Sowohl bei den Auftritten mit John Tchicai als auch mit Peter Brötzmann, der dem Publikum deutlich zeigte, wer der Grandseigneur des deutschen

Free Jazz ist, war der Zorn im Spiel Andrew Cyrilles deutlich zu hören und kam in einem zwanzigminütigen Solo am zweiten Workshop-Abend zum Ausbruch, das mit Streichen und Schaben der Snare-Drum begann und durch die stetig anwachsende Aggressivität wahrhaft Angst machen konnte.

Eher amüsiert wurde der von vorherein zum Scheitern verurteilte Versuch des Duos Peter Kowald und Maarten Altena aufgenommen, ihre Kontrabässe zu zersägen. Die beiden hatten trotz ihres Mißerfolges die Lacher auf ihrer Seite, da sie eine alte Jazzweisheit beherzigten: It don't mean a ding, if it ain't got that dong.

Der Workshop Freie Musik befindet sich in einer paradoxen Situation. Einerseits ist er eine ideale Gelegenheit zu niedrigsten Eintrittspreisen (dank der Akademie-Subventionen), die gemeinhin als unzugänglich und unverständlich verschrieene improvisierte Musik einem breiten Publikum vorzustellen, andrerseits dürfen pro Konzertabend nicht mehr als 500 Besucher kommen, damit die Vorschriften der Baubehörde nicht verletzt werden, das heißt, es muß auf Öffentlichkeitsarbeit und Werbung für diese Musik weitgehend verzichtet werden, weil sonst die Veranstaltungen gefährdet sind. Wahrscheinlich liegt es in der Natur der Sache, daß freie Musik und Bürokratie sich nur dulden, nicht aber konsequent und sinnvoll zusammenarbeiten können. So gesehen ist der Workshop Freie Musik ohnehin schon ein Glücksfall.

Karl Bruckmaier
(mit freundlicher Genehmigung der Süddeutschen Zeitung)

Mit melancholischem Unterton

Manfred Schoof

Das Konzert des Manfred Schoof Quartetts im Nürnberger Jazzstudio war überschattet vom frühen Tod des Flötisten und Kulturpreisträgers Dieter Bihlmaier. Die Betroffenheit saß tief. Die Hektik eines aufreibenden Jazzmusikerlebens hat nicht ihr erstes Opfer gefordert. Was sowieso schon elegisch gemeint war, geriet nun vollends zum Klagegesang.

Manfred Schoof zählt wohl zu den deutschen Jazzern, deren Musik sich am konsequentesten zum Stil gerundet und gereinigt hat. Gut, ,,er trägt sein Herz nicht auf der Zunge", aber es genügen ein paar Takte, und unverkennbar ist es Manfred Schoof, der da Flügelhorn und Trompete bläst. Distanziert, herb, verhalten, behutsam, von epischer Breite, mit melancholischem Unterton. Delikate, entsinnlichte Sinnlichkeit. Die Sublimation des Ausdrucks zur beinahe ätherischen Wolke. Ein wenig fast „der Mann ohne Eigenschaften", im unentschiedenen, abstrakten Glanz unvergänglicher Schönheit. Blau auf blau auf blau, wie das Cover der letzten LP „Horizons" (JAPO/ECM 60 030). Ein schwebendes Gefühl, ein Hauch Decadence, von den Klangschattierungen des Synthesizers (Rainer Brüninghaus) feinsinnig geziert und jugendstilartig dekoriert. Irgendwann, so dachte man, werden sie einfach entschweben, die dunklen Kellergewölbe wie einen zerbröckelnden Körper zurücklassend, Himmelfahrt im Sphärenklang.

Vor lauter Schattierungen drohten manchmal die Konturen zu verwischen, was sicherlich auch seine Reize hat. Für das nötige Gegengewicht, für erdvertraute Schwerkraft und pulsierendes Leben sorgte Drummer Jo Thönes. Sigi Busch, dem Riesen am Baß, galt pikanterweise der erste Szenenapplaus; er brachte mit einem gekonnt austaxierten, markigen Kontrabaßsolo die anfängliche Beklommenheit und Zurückhaltung ins Wanken. Doch ist nicht zu verkennen, daß Schoof gerade das kompositorische Element, die Gestaltung von Themen und Abläufen in den Vordergrund stellt. Die Soli fügen sich diesem Rahmen ein, dienen der vorgegebenen Stimmungslage.

Kaum ein Pianist ist für diese Aufgabe so geeignet wie Rainer Brüninghaus. Er hat den Synthesizer zur feinsten Klangmalerei entmaterialisiert. Farbkundig setzt er Nuancen, Tupfer, Figurationen. Im Solo bevorzugt er das Klavier. Ein prächtiger Flügel wäre sicher überzeugender als das grelle, schrille, trockene Pick-up-Piano, das für den „Romantiker" Brüninghaus nur eine Notlösung für Clubkonzerte sein kann. Die rechte Hand, perlend, unbeirrt, flirrend, sie läuft und läuft und läuft und bisweilen - so meint man fast - ins Leere, ins Nichts, einem imaginären Punkt Null entgegen.

Bernd Ogan

Von jedem ein bißchen was

Peter Herbolzheimer Rhythm Combination and Brass

Peter Herbolzheimers international großer Erfolg freut einen natürlich. Seine Orchestertätigkeit verdient Anerkennung, zumal Big Bands nicht erst seit heute einen schwierigen Stand haben. Die Kleinen, vier, fünf Mann Besetzung, die machen heute das Rennen. Mit zwanzig Musikern durch die Gegend kutschieren, Nürnberg, Berlin, Köln and so on, das geht ins Geld, vielleicht auch in die Hose. (Die Meistersingerhalle in Nürnberg war jedenfaiis nur zu einem Drittel voll.) Ja gut, das Schwierige, das fast Unmögliche, vielleicht auch das Unzeitgemäße, das mag besonders reizen. Doch nun zum Konzert: Lohnt sich wirklich der Aufwand?

Rhythmus und Blech, Satzarbeit und Solo, Swing, Bebop und Rock, Beatles und „Four Brothers", „immergrüne Melodien" und „fetziger Sound", dazu eine weltoffene Musikercrew, Engländer, Holländer, Dänen, Amerikaner, ein Italiener, ein Bayer und natürlich ein Franke. Die beiden schwarzen Sängerinnen wurden leider ein Opfer der Soundhypertrophie. Muß es denn immer so laut sein? Zum Schaden für die Musik. Mutter Etta Cameron hielt es mit dem Blues, die Tochter Debbie, das schöne Kind, mit Udo Lindenberg. Beide zusammen im Seat-Gesang, das hätte wirklich schön klingen können, wenn nicht ein Toningenieur namens Justus Liebig ständig Lautstärke mit Power verwechselt hätte. Störend auch das überflüssige Spiel mit dem Licht. Wie sagte doch der Boß unlängst: Entweder es swingt, oder es ist sowieso alles Asche. Dann sollte es auch ohne Lichtorgel swingen. Warum also das ganze Konzert im Halbdunkel über die Bühne gehen lassen?

Die großen Big Bands des Jazz waren immer auch Experimentierbühnen. Hier wurde nicht nur exakt gespielt, astrein geblasen, der genaue Einsatz exerziert und der Gruppengeist erprobt, hier wurde immer auch etwas gewagt, ausprobiert, neue Klangmöglichkeiten erschlossen. Herbolzheimer dagegen hat nur arrangiert - sich arrangiert. Er bringt von jedem, was andere schon vorgespielt haben, ein bißchen was. Da ist alles da, was eine gute Big Band heute drauf haben muß, wenn sie ankommen, aber nicht anstoßen will. Bio's Bahnhof - da kommen viele Züge durch. Doch Stil ist das deswegen noch nicht.

Um auf die Ausgangsfrage zurückzukommen: Musikalisch - „das kann man ja mal so sehen" (Udo Lindenberg) - zahlt sich der Aufwand nicht aus. Ein bißchen böse gesagt: gehobene Presseballmusik. Natürlich bläst Ack van Rooyen (einer der wenigen, der seit den ersten Tagen mit dabei ist) ein wunderschönes Flügelhorn, exzellent auch im Duo mit Allan Botschinsky, und Jiggs Whigham ist ein ausgezeichneter Posaunist, aber ein, zwei Schwalben machen noch keinen Big-Band-Frühling. Als Zugabe und Aussteiger - „Fat Man Boogie".

Bernd Ogan

Jazz aktuell

Virtuos, intelligent und humorvoll

Toto Blanke & Rudolf Dasek

Musikerduos erleben - und dies gilt nicht nur im Jazz - gegenwärtig wieder eine gewisse Konjunktur. Sicherlich spielen bei dieser mit einer Wiederbelebung des unbegleiteten Solospiels parallellaufenden Renaissance auch allgemein beobachtbare Verinnerlichungstendenzen eine gewichtig-unübersehbare Rolle, die sich musikalisch z. B. in einer bewußten Abkehr von überelektrifizierter Amplifikation niederschlagen. So ist - unausgesprochen - auch der (enttäuschend und unverständlich schwach besuchte) Augsburger Barbarasaal-Auftritt des deutsch/tschechoslowakischen Gitarristen-Tandems Toto Blanke/Rudolf Dasek - organisatorisch ermöglicht vom rege kooperierenden Jazz-Club und der „Sparkasse in Concert" - vor diesem generellen Hintergrund anzusiedeln. Allerdings ist gleich anzumerken, daß dieses virtuose, intelligent und humorvoll musizierende Instrumentalistenpaar völlig außer Verdacht steht, nur aktuellen Trends mit ihren „Duets for acoustic guitar" zu folgen. Dagegen spricht einerseits eine langjährige Zusammenarbeit, deren Anfänge auf den Jahreswechsel 1977/78 zurückgehen, als Blanke, vielbeschäftigter Gast in Ostblockländern mit seiner eigenen Formation Electric Circus, im Anschluß an eine gemeinsame DDR-Tournee mit Dasek ins Prager Studio ging, um einige Takes für dessen LP „Dialogues" aufzunehmen. Andererseits schätzt dieses trotz gegensätzlicher Spielanlage exzellent harmonierende Duo die spezifischen Möglichkeiten dieser Auftrittsform, die eine nachdrückliche Sensibilisierung und Personalisierung der musikalischen Aussage erlaubt. Als vorläufig letztes, empfehlenswertes Ergebnis dieses künstlerischen Wollens liegt seit dem letztjährigen Herbst die Blanke/Dasek-Duo-LP „Silhouettes" vor.

Stücke, die auf dieser Schallplatte verarbeitet worden sind, bildeten denn auch das „Rückgrat" des Programmablaufs, der - verstärkt zudem durch die zwar spärliche, aber sensibel mitgehende Zuhörerschaft - in seiner intimen Intensität fast „kammermusikalischen" Charakter gewann. Toto Blanke, der - beginnend mit seiner Mitwirkung in der fast schon legendären, 1970 gegründeten Association P. C. von Pierre Courbois - neben Volker Kriegel, Hans Reichel und Sigi Schwab zur Creme der bundesrepublikanischen Jazzgitarristen zählt, zeichnet für die Mehrzahl der Eigenkompositionen verantwortlich, wobei seine starken Affinitäten zur lateinamerikanischen Rhythmik und Melodiephrasierung (z. B. „Asiento" oder „The night before") stets offenbar sind. Die folkloristische Komponente tschechoslowakischer Volkslieder beherrscht Daseks Beiträge, von denen das Karnevalsstimmungen verarbeitende „Faschank" in seinem Schwanken zwischen ironischer Heiterkeit und Melancholie besonders nahegehende authentische Züge trägt. Ein weiterer (wenn nicht der) Höhepunkt des unprätentiös präsentierten Programms war die Hommage für eine außergewöhnliche Musikerpersönlichkeit des zeitgenössischen deutschen Jazz: der „Blues for Albert" ließ - basierend auf Tonreihungen, die für den großartigen, international hochgeschätzten Posaunisten typisch sind - Albert Mangelsdorff förmlich auf der Bühne präsent werden. Naheliegend, ja, zwangsläufig war es daher, daß auch der Geist Django Reinhardts von Blanke/Dasek mit einer Interpretation seiner Ballade „Nuages" beschworen wurde: Zwei voll im Hier und Heute stehende Gitarrenkönner besinnen sich auf das revolutionäre Erbe eines Saitengenies!

Roman Kern

Für Thelonious Monk

Allan Praskin Quartett

Vorab etwas Betrübliches. Nachdem Heinrich Hörnchen nun fünf Jahre hindurch die Freiburger Altstadt-Gaststätte „Rauher Mann" betrieben hat und es ihm dabei gelungen ist, die Lokalität nicht nur zu einem maßgebenden Podium der einheimischen Szene, sondern auch zu einer Hochburg der deutschen und internationalen Avantgarde herangedeihen zu lassen, drücken ihn jetzt neue finanzielle Forderungen des Hauseigentümers. Wer jedoch als Wirt ein Herz für modernen, gar experimentierfreudigen Jazz hat, der ist nicht gerade auf Rosen gebettet - Heinrich Hörnchen sieht sich außerstande, die rapid erhöhte Pacht zu bezahlen. Im Juni dieses Jahres läuft der Mietvertrag aus und das bedeutet für den gewiß phantasievollsten Jazzkneipier, den Freiburg bisher hatte, daß der ganz große Gong schlägt. Sollte sich kein anderes und passendes Lokal finden, dann will Heinrich Hörnchen in Freiburg das Handtuch werfen, was für den Modern Jazz in dieser Stadt, in der ganzen Region auf eine Pleite großen Stils hinausläuft.

Sicher haben die Musiker des Allan Praskin Quartetts nicht die Absicht gehabt, diesen Hintergrund jazzenderweise zu beschwören - und doch paßte ihre Musik ganz verblüffend zu den Fakten. Das war eine große Session „In memoriam Thelonious Monk", eine Erinnerung an den jüngst verstorbenen originellen Jazzmusiker. Da waren bewußt gebändigter Drive und scharf gebrochene Akkorde, da waren Abschattierungen in Moll und improvisatorische Widerborstigkeit. Musik, die den Blues hat - „Monk's mood". - So gebündelt wie hier sind sie nicht alle Tage zu vernehmen, die einprägsamen, eigenwilligen Themen des Thelonious Monk. Allan Praskin spielte ein expressiv ausschwingendes Altsaxophon, Michiel van der Esch ließ sich mit kantigen, ruppigen Läufen und dissonant gewuchteten Akzenten auf dem Klavier hören, dazu kamen Baß und Schlagzeug. Eine Session, die allemal über bloße Imitation, über das Hervorbringen von Nachziehern hinausgriff. Denn mit Monk scheinen diese Musiker zwar einen gemeinsamen Gesinnungsboden zu haben, aber sie setzten dies in ein durchaus eigenes Spannungsverhältnis um. Und das überzeugte.

Klaus Robert Bachmann

Aus dem Dickicht
des **Asphaltdschungels**

Jemeel Moondoc + Muntu

Terminschwierigkeiten im Ulmer Podium hatten den Verein für moderne Musik zu einer Veranstaltungspause gezwungen. Am 5. April aber war es soweit: mit dem Altsaxophonisten Jemeel Moondoc und Muntu eröffnete er seine diesjährige Konzertreihe. Als afro-amerikanische Spitzenformation aus New York war diese Gruppe angekündigt; manch einer mag darob skeptisch gewesen sein, hatte man doch den Namen vorher kaum gehört. Aber New York ist eben ein ganz besonderes Pflaster; es gibt da mehr Topmusiker als in ganz Europa zusammen, und Muntu erwies sich nicht nur als eine Topformation, sondern gestaltete ein Konzert, das zu den besten zählt, die der Verein für moderne Musik bisher ausgerichtet hat.
Die emotionale Chiffre Asphaltdschungel New York ist der Nenner, auf den sich das musikalische Geschehen von Muntu beziehen läßt. Nicht von liebenswürdiger Großstadtquirligkeit kündet diese Musik; sie ist vielmehr Ausdruck des alle Energien mobilisierenden nackten Kampfes ums Überleben, in dem nur bestehen kann, wer hellwach alles wahrnimmt, was um ihn vorgeht und blitzschnell richtig darauf reagiert. Die schlafwandlerisch sichere Interaktion bei Muntu war denn auch, was von den ersten Takten an beeindruckte; dabei vollzog sich die Musik zumeist fern aller Beschaulichkeit; in mörderischem Tempo wurden die Ideen entwikkelt.

Dieses Verfahren erinnert an den frühen Bebop, und Muntu bezieht sich auf diese Tradition, aber eben nicht auf eine Tradition erstarrter Formen, sondern auf eine der musikalischen Einstellung. So ergibt sich ein Traditionsstrang über den Free Jazz Ornette Colemans, die radikalen Explorationen Cecil Taylors zu der selbstverständlich über diese Tradition verfügenden Musik Jemeel Moondocs. Tonal bezogene Themenkürzel im Sinne Colemans, komponiert von Jemeel Moondoc oder Trompeter Roy Campbell, waren die Ausgangspunkte der Improvisationen; und die ihnen unterliegenden Rhythmen waren haarscharf zwischen Puls und Beat angesiedelt.

Mag dies die Zuhörer noch an die Ästhetik der sechziger Jahre erinnert haben, so machte Jemeel Moondoc schon mit seinem ersten Solo klar, daß hier zwar ein Saxophonist spielt, der sich genau mit Charlie Parker, Ornette Coleman und Eric Dolphy auseinandergesetzt hat, der aber mit Autorität Eigenes formuliert. Roy Campbell war ihm kongenialer Partner auf der Trompete und dem Flügelhorn. Es gibt im New Jazz wenige Trompeter; noch seltener ist es, daß ein New-Jazz-Trompeter perfekte technische Geschmeidigkeit mit vehementer Attacke und totaler Expressivität zu verbinden weiß. Und dann sind Moondoc und Campbell ein eingespieltes Team; das aber ist wichtig bei ihrem formalen Verfahren, die Soli in überleitenden Kollektiven überlappen zu lassen. Bei diesen Kollektiven stimmte alles, kein Beitrag ging verloren; durch die stimmige Interpretation der ganzen Gruppe erwiesen sich die Abläufe auch a posteriori so genau als richtig.

Die Beiträge von Bassist Jay Oliver und Schlagzeuger Steve McCraven können in diesem Zusammenhang nicht hoch genug eingeschätzt werden. Jay Oliver gab dem Beat/Puls-Feeling tonale Kontur. Sein Wechselspiel von Walking Bass und Ostinati wirkten als Katalysator zwischen Schlagzeug und Bläsern, gab der Musik Tonartorientierung und ließ ihr trotzdem die Freiheit. Seine virtuos gestrichenen Soli schließlich fügten sich großartig in die Spannungsabläufe. Schlagzeuger Steve McCraven, der für dieses flirrend schwebende und doch so ungemein zupackende Pulsieren hauptsächlich verantwortlich war, steigerte sich gar noch im Verlauf des Konzertes. Wer den guten Schlagzeuger McCraven, der vor Jahren im Sauschdall mit Marion Brown auftrat, noch in Erinnerung hatte, erlebte jetzt erneut eine herausragende Drummerpersönlichkeit. In seinen Soli verband er, was man selten hört, ungemein flüssigen Puls mit melodischem Sinn.

Als eine Explosion Klang gewordener, solidarisch bewältigter Großstadtdschungelerfahrung könnte man die Musik von Jemeel Moondoc und Muntu zusammenfassen. Das Ulmer Publikum reagierte zunächst zögernd, dann aber mit zunehmendem Zwischenbeifall und schließlich mit begeistertem Schlußapplaus.

Thomas Fitterling

Sehr körperliche Musik

Sam Rivers

Er kommt vom Blues, spielte schon mit Miles Davis, McCoy Tyner und Cecil Taylor, wurde dann als einer der wichtigen Initiatoren der sogenannten „Loft"-Szene selbst zum Meilenstein des modernen Jazz und kreierte zusammen mit seinen Freunden, die ihn anerkennend den „Bürgermeister" nennen, jene schwarze Variante des freien Jazz, die im Hinblick auf ihre soziokulturelle Herkunft aus den in Beschlag genommenen leerstehenden Lager- und Industriehallen im unteren Manhattan von New York kurz zum „Loft-Jazz" etikettiert wurde.
Sam Rivers, nun auch schon über 50, gastierte zum erstenmal im Nürnberger Jazzstudio. Sein Auftritt demonstrierte, daß nun eben auch der von ihm maßgeblich kultivierte Sprößling aus dem Mekka des neuen Jazz sich inzwischen weiterentwickelt hat. Geblieben am „Loft-Jazz" ist ohne Zweifel die ungeheure Leichtigkeit und Unkompliziertheit der Darbietung. Hier wird nicht „ein Konzert gegeben", hier wird einfach gespielt, im ursprünglichen Sinn des Wortes, unbekümmert und unbelastet, ein Lehrstück an Spielfreude, Spontaneität und Offenheit. Da überreicht ein Zuhörer mitten im Auftritt als Geste des Dankes eine bunte Holzkette und schon ist sie mit im Spiel. So sind sie eben, die schwarzen Magier; sie fassen etwas an, und es wird daraus Musik. Da kann sich ein schwarzer Soulbrother aus dem Publikum vor lauter Begeisterung nicht mehr zurückhalten, geht auf die Bühne, steigt für ein paar Takte als Percussionist und „bodydrummer" mit ein, herzliche Umarmung, kein Problem. Musik ohne Verkrampfungen und der „Star" des großen Gastspiels, gekleidet in Leder und mit weißem Hut, er freut sich über jeden Beifall und strahlt übers ganze Gesicht bei soviel Anerkennung.

Neu dagegen ist die Einbeziehung so publikumswirksamer Elemente wie Rock-Rhythmen und Funkfeeling. Dem Multiinstrumentalisten Sam Rivers (Tenor- und Sopransaxophon, Flöte, Piano) und seinen drei Mitspielern gelingen hier, man muß dies überrascht, aber doch neidlos anerkennen, mitreißende, ja aufwühlende Synthesen, echter und elementarer, als sie der sogenannten Fusionmusic eines Chick Corea oder Joe Zawinul je gelungen sind. Free Jazz und funky Soul, lyrische Schönheit und rauhbeinige Kompaktheit, Tänzelndes und Statuarisches, Spannung und Entspannung, Verfeinerung und Kraftentfaltung; heterogene Elemente, rockig eingebunden, und sie ergeben doch eine ganzheitliche Musik, eine sehr körperliche Musik zumal.
Was zu Anfang noch als übertriebene Parzellierung der Ideen erscheinen mochte, so als wollten die vier Musiker nur Stichproben ihres Könnens, lose verbundene Epigramme abliefern, die sich alsbald wieder im käuzchenhaften Ruf des Rhapsoden Rivers auflösten, all das verband sich im Laufe des Abends immer mehr zur spannungsvollen Einheit, wurde Form. Altvertrautes bekam urplötzlich neuen Glanz und wurde wieder lebendig. Solche Leute können im Grund spielen, was ihnen gerade einfällt, und es geht trotzdem zusammen: Kevin Eubanks mit

Wes-Montgomery-Fingern und höchst eigenwilliger Spielauffassung an der Gitarre, Räe Wesley Grant am E-Baß, der Schlagzeuger Newman Baker und allen dreien als Schalk im Nacken - Sam Rivers, die Vaterfigur. Sie brachten kurzerhand die Verhältnisse zum Tanzen, was eben in der Kunst doch leichter ist als in der Politik. •

. ..•.'>• Bernd Ogan

Jammen bei **JIM**

Marburger Big-Band

Dem allgemeinen Niveau des Jazz in Deutschland wäre viel geholfen, gäbe es ein ähnlich breites Spektrum wie in Amerika: von der Schulband bis zum Profiorchester - mit fließenden Übergängen. Eine wichtige Rolle kommt dabei den Amateur-Big-Bands zu, die nicht innerhalb einer reichen Großstadt-Jazz-Szene spielen, sondern praktisch im „Abseits", auf dem Lande. Zum Beispiel: in der oberhessischen Kleinstadt mit Uni Marburg, wo einige unentwegte Jazzfanatiker der Jazzinitiative Marburg (JIM) und dem örtlichen Jazz-Club Cavete das 1. Marburger Jazzfest veranstalteten. Und da hatte sie endlich einmal ein großes, jazzbegeistertes Publikum im vollen Audi-Max: die Concert-Big-Band Marburg - nicht eine zu Studiozwecken rasch zusammengetrommelte Mannschaft, sondern echte Amateure, „Liebhaber" mit Standvermögen und gediegenem handwerklichen Können. Berufsmäßig ist so ziemlich alles repräsentiert, was in Marburg und Umgebung Musik macht: Vertreter, Angestellte, Wissenschaftler (2 Professoren), Ingenieure, Lehrer und Studenten.

Die Band besteht aus 16 Musikern: 4 Trompetern, ebensovielen Posaunisten,'5 Saxophonisten, hinzu kommen Gitarre, Baß und Schlagzeug. Man spielt Arrangements der Orchester von Count Basie, Woody Herman, Stan Kenton, Duke Ellington, Gerald Wilson, Toshiko Akiyoshi und anderen. Beim Jazzfest hatte man als Gastsolisten Stefan Welter-Berindei, Alt- und Sopransaxophon, eingeladen. Im Hauptberuf Ingenieur, hat er gerade einen Lehrauftrag für Big-Band in Würzburg angenommen. Sein Solo in „I remember Bird" war einer der Höhepunkte des Abends. Was nicht heißt, daß sich die anderen Solisten verstecken mußten: Frank Deppe, Bubi Manderbach und Herbert Hellhund, Trompeten, Dirk von Hülst, Tenorsaxophon, Otto Schunke, Baßsaxophon, Klaus Wittkamp, Piano und Posaune, Chris Elschenbroich, Altsaxophon und Hugo Burgert, Ventilpbsaune. Nicht zu vergessen: die unentbehrliche Rhythmus-Gruppe mit Georg Wolf, Baß und Pete Schmidt, Schlagzeug. Schmidt spielt auch hervorragend Vibraphon und trat beim Jazzfest noch innerhalb eines solistischen Trios auf mit dem virtuosen Modern-Gitarristen und Cavete-Gründer Roman Klökker, sowie dem hochmusikalischen Bassisten Barthold Hornung.

Obwohl es - was Sauberkeit und Größe der Marburger Big-Band anbelangt, keine vergleichbare Formation zwischen Kassel und Frankfurt gibt, hat man Sorgen. Das fängt bei der örtlichen Oberhessischen Presse an, die kaum Notiz von den Jazzern nimmt und so der Jazzinitiative weniger Publizität verschafft als etwa dem ortsansässigen Wanderverein, der eine feste Rubrik hat (es sei ihm ja auch gegönnt). Damit verknüpft ist die „Job"-Frage. Für Gigs kann man - abgesehen von privaten Aktivitäten - zur Zeit hauptsächlich nur durch teure Inserate werben. Und „Arbeitslosigkeit" bekommt einem solchen Apparat, in dem jahrelange Kleinarbeit steckt, nicht gut - mag sie nun durch das Desinteresse der Medien oder durch die Ferne der Großstadt verursacht sein. Ließen sich diese Probleme lösen, so wäre jedenfalls das Wichtigste da, was zu einer oberhessischen Jazzszene gehören müßte: ein begeistertes Publikum aller Altersschichten. Das wird sich sicher auch bei den nächsten Auftritten der Concert Big-Band-Marburg in der Oktave in Gießen und im Festzelt in Marburg bestätigen.

•J: ..-_••.•• . Justus Noll

1. Int. Tage für improvisierte Musik Leverkusen

Unweit der Bayer-Pille, jenem monumentalen, in den Himmel ragenden Wahr(en)zeichen der Stadt Leverkusen („kein Luftkurort, aber eine saubere Großstadt im Grünen"[1]), befindet sich das Forum - 1969 erbaut und „unbelastet von Tradition"[2] - das „kulturelle und geistige Zentrum, zentraler Ort städtischen Lebens"[3], in dem am 28. und 29. März eine von Musikern in Zusammenarbeit mit dem Kulturamt der Stadt veranstaltete Konzertreihe stattfand, die sowohl nach der Besetzung als auch nach deren Musizierfreudigkeit interessant zu werden versprach.

Der Leverkusener Kontrabassist Hans Schneider, Hauptinitiator und -Organisator dieser Veranstaltung, hatte sich für die insgesamt vier Konzerte kompetente Mitstreiter geholt: Wolfgang Fuchs, Sopranino, Baßklarinette, Erhard Hirt, Gitarre, Paul Lovens, Percussion, Paul Lytton, Percussion, Live-electronics, Radu Malfatti, Posaune, Martin Mayes, Frenchhorn, Torsten Müller, Baß, Cello, sowie Alan Tomlinson, Posaune (in der Reihenfolge des Programmzettels). Maggie Nichols, Voice, die ebenfalls auftreten sollte, war leider verhindert.

Daß die großen und kleinen Klangereignisse während dieser Tage, entstanden aus der Spannung zwischen der Objektivität eines gegebenen Materials und der Subjektivität spontanen Produzierens, mit episodenhaften, fast narrativen Einschöben und buchstäblichen Raumerkundigungen (es kann kein Zufall sein, daß auf Alan Tomlinsons Posaunenkoffer steht: „musician's union says, keep music live"), bis hin zu ganz präzisen, dichten Miniaturen, entwickelt von und in der ganzen Gruppe, und kleineren, jeweils wechselnden Ad-hoc-Ensembles, alles in allem wenig Zuhörer fanden, kann nicht Sache der Musiker sein, sondern verweist viel eher auf eingefahrene Rezeptionsweisen und eine mangelnde Bereitschaft zur Musik und deren Ausdrucksweisen (nicht zuletzt allerdings auch auf den in einem Artikel des Leverkusener Anzeigers vom 31. 3. beklagten allgemeinen Besucherschwund im Forum). Pointe ganz entre nous: am 1. Konzertabend bewegten sich ein Stock tiefer, im selben Haus, Hunderte von Tanzstundenabschlußballbesuchern zu den Klängen einer Big Band im Kreise.

Ein kluger holländischer Filmemacher hat einmal gesagt, die Zuschauer stellten die fünfte Windung im Spiralgang des (Filme-) Machens dar, in dessen Verlauf es eine Hierarchie an Klarheit gibt (analog zu Kleists These von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden). Die letzte Phase - die Aufführung - gestalte sich im Idealfall so, daß der Zuschauer alle Prozesse, die dazu notwendig waren, noch einmal mitmacht; dies sei die Reflexion im Zuschauer. Daß das Zuhören ebenfalls, so verstanden, kein Stillhalten ist, kein bloßes Geschehenlassen, sondern gleichfalls ein „Sich-in-etwas-reflektieren, was vorher noch nicht da war"[4], versteht sich dann von selbst.

Das Werden einer Musik zu erleben, wie hier in diesen vier Konzerten, gleichsam Uraufführungen in ihrer untrennbaren Einheit von (Er-)Findung und Wiedergabe, Mythos und Logos, Reflexion und Musizierlust, ist jedenfalls bekömmlicher als eine Pille von Bayer.

Helma Schleif

[1] Informationsbroschüre des Presse- und Verkehrsamts Leverkusen

[2] der damalige Ministerpräsident Heinz Kühn bei der Eröffnung des Forums im September 1969, zit. n. 1

[3] **a. a. O.**

[4] Johan van der Keuken in: Filmkritik 281, S. 208. Van der Keuken hat im übrigen einen Film über Ben Webster gedreht (1967 während seiner Europatournee) und in zahlreichen anderen Filmen mit Filmmusikimprovisationen von Willem Breuker u. a. gearbeitet.

Das neue **Jazz Festival Directory,** das die Internationale Jazz Föderation alljährlich herausgibt, ist erschienen. Das Verzeichnis enthält auf fast 60 Seiten alle verfügbaren Informationen über Jazz Festivals in den meisten Ländern der Erde. Darunter sind die Bundesrepublik Deutschland, USA, UdSSR, Lateinamerika, Kanada, Dänemark, die DDR, Finnland, Frankreich, England, Polen etc. Das Directory wurde zusammengestellt von Mladen Mazur, Zagreb (Jugoslawien) und Arnvid Meyer, Kopenhagen (Dänemark). Das Jazz Festival Directory kann zum Preis von 5,- DM bezogen werden bei Danish Jazz Center, Borupvej 66, DK-4683 R0nnede. Bitte der Bestellung 5,- DM als Scheck oder einfach in Noten beilegen. Oder auf das Postscheckkonto Danish Jazz Center Copenhagen Nr. 4 31 76 96 überweisen.

Inside **Out** nennt sich die vor zwei Monaten in Berlin gegründete Gruppe, die Jazz-Originals der 70er Jahre sowie Eigenkompositionen spielt. Das Quartett besteht aus der Vibraphonistin Cornelia Neumann, dem Saxophonisten und Flötisten Christof Griese, dem Bassisten Klaus Tiedeken und dem Schlagzeuger Stefan Thimm. Kontaktanschrift: Christof Griese c/o Hessmann, Südwestkorso 73, 1000 Berlin 41, Tel. 030/ 8 51 94 59.

Jazz in Holland gibt es im Südwestfunk im Rahmen der holländischen Woche vom 15.-22. Mai. Dabei präsentiert SWF Jazz Redakteur Werner Wunderlich einige der wichtigsten Platten des zeitgenössischen Jazz in Holland, Dieter Zimmerle informiert über die Swing-Ära, als so bedeutende Musiker wie Benny Carter und Coleman Hawkins mit holländischen Bands spielten, der Schlagzeuger Pierre Courbois wird aus dem Blickwinkel eines Musikers über den Jazz in Holland referieren, Joachim Ernst Berendt stellt als „holländische Jazz-Platte der Woche" Duo-Aufnahmen von Jasper van't Hof und Pierre Courbois vor. Jasper van't Hof steht auch im Mittelpunkt der SWF-Jazz-Session, die am 15. Mai gesendet wird. Er spielt in diesem Konzert Duos mit Archie Shepp. Höhepunkt der Jazz-Präsentation in der holländischen Woche des SWF bildet ein Konzert, das am 20. Mai im Kongreß-Saal des Novotels in Freiburg i. Br. mit dem Theo Loeven-die Quartett und der Loek Dikker Waterland Big Band stattfindet.

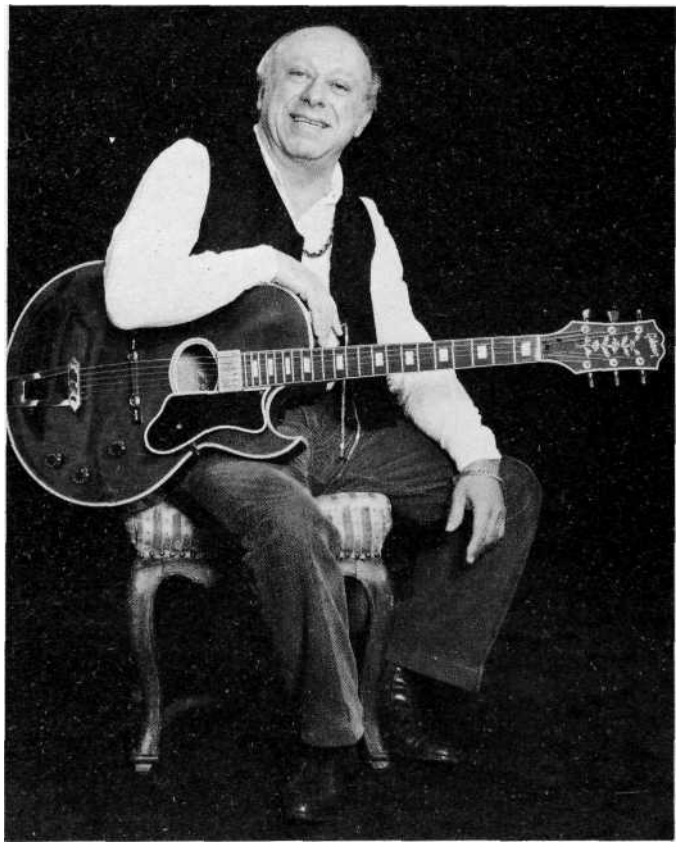
Mocean, die Gruppe um den Percussionisten Gert Kiiian, geht nach hrer erfolgreichen Konzertreise in Frankreich erneutauf Tournee. In Verbindung mit Produktionen beim französischen Rundfunk wird das Ensemble vor allem im Südwesten Frankreichs Konzerte geben. Gert Kiiian führt daran anschließend die inzwischen zur Institution gewordene Reihe von Drum-Workshops im Toulouser Raum fort. Kontaktanschrift: Gert Kiiian, Zeppelinstr. 7,7312 Kirchheim/Teck.

Maynard Ferguson plant mit 20 College-Musikern in den USA auf Tournee zu gehen. Das Orchester wird unter dem Titel U. S. College All Star Jazz Band auftreten.

Frank St. Peter stellte Ende April in München eine eigene Big Band vor. Der Saxophonist arrangierte für sein Orchester Stücke von Charles Mingus, Dizzy Gillespie und Stefan Dietz. Mit dabei waren: Al Porcino, Jimmy Polivka, Jerry Rush, Bill Edmonds, Hermann" Breuer, Rudi Fuesers, Bobby Stern, Alan Ett, Frank Loef, Alan Praskin, Paul Grabowski, Leonard Jones und Lala Kovacev.

Die **Bop Cats** unternahmen vom 14.-20. Februar eine DDR Tournee, die die 5 Hamburger Musiker nach Karl-Marx-Stadt, Ostberlin, Halle, Cottbus, Dresden und Rostockführte. Im Dresdner Jazzclub Röhre gab's eine mitternächtliche Jam Session mit DDR Musikern und der Jazzsängerin Regine Müller aus Radebeul. Für November lag eine erneute Einladung für die Rostocker Jazztage vor.

Toshiko Akiyoshi, Terumasa Hino, Sadao Watanabe und andere im Ausland lebende Japaner kehrten vom 21 .-23. April in ihre Heimat zurück, um in Tokio am 1. Technics Jazz Festival teilzunehmen.



Neue Platte aufgenommen: Jan Rigo

Jazz Solidarnosc für Polen

Ende März fand im „Gerry's" in München unter dem Titel „Jazz Solidarnosc" ein Benefiz-Konzert zugunsten der polnischen Jazzmusiker und der Polnischen Jazz Föderation statt. Mitwirkende waren die Dusko Goykovich Big Band, das Joe Haider Quartett, Joachim Kühn, Albert Mangelsdorff, Janusz Stefanski, Wolfgang Lakkerschmid, Bobby Stern-Larry Porter, die Lala Kovacev Band sowie die Leszek Zadlo Gruppe. Das Konzert wurde von Leszek Zadlo unter Mitarbeit von Joachim Ernst Berendt veranstaltet. Der Bayrische Rundfunk hat das Konzert mitgeschnitten, die meisten ARD-Anstalten werden es übernehmen. Die dadurch entstehenden Einnahmen werden ebenfalls den polnischen Jazz-Musikern zufließen. Vom Gesamtertrag, der bei etwa 13 000.- bis 15 000.- DM liegen wird, werden Waren gekauft werden - sowohl Lebensmittel wie für Musiker notwendige Artikel (Saxophonblätter, Gitarrensaiten etc.); der Südwestfunk stellt einen Bus zur Verfügung, und Werner Wunderlich von der SWF-Jazzredaktion wird diesen Bus zur polnischen Jazz-Föderation nach Warschau bringen. Wünschenswert ist, daß sich noch möglichst viele Jazzfreunde an der Aktion „Jazz Solidarnosc" beteiligen. Die polnischen Jazz-Musiker brauchen dringend Hilfe. Jede Spende ist willkommen. Spenden sind Steuerabzugsfähig. Bitte überweisen Sie Ihre Spenden auf das Konto „Polenhilfe", Barbara Böhm, Raiffeisenbank Zorneding e. G., Geschäftsstelle Baltham, Kto.-Nr, 100 231 770.

Goggo wählten der Gitarrist Christian Harnischmacher, der Bassist Christoph Demmerling und der Schlagzeuger Bernward Koch als Name für ihr Jazz-Rock-Trio. Ihre Vorliebe gilt dem modernen Bop und Funk eines Horace Silver oder Art Blakey. Kontaktanschrift: Christoph Demmerling, Hüttenbruchstr. 27, 5963 Wenden-Altenhof, Tel. 0 27 62/54 49.
Eine **Charles Mingus Diskographie** legte jetzt Michael Ruppli vor. Die Broschüre ist zum Preis von DM 8.- erhältlich über Norbert Ruecker, Verlag & Versandbuchhandlung, Kleiststr. 39,6000 Frankfurt 1, Tel. 06 11/59 28 39.

Peter Ponzol stellte sich mit Joe Gallivan vom 5.-15. April in der DDR vor, danach gab er mit Andy Geer einen Jazz-Pantomimenabend. Ende Mai wird der Saxophonist, Flötist und Lyriconspieler mit dem Tänzer Lynn Parkerson in Kassel und Koblenz auftreten. Kontaktanschrift: Peter Ponzol, c/o Rannmüller, Am Webergarten 5, 6358 Bad Vilbel, Tel. 0 61 93/8 93 91.
Bestverkaufte Jazz LP sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard: 1. George Benson „The George Benson Collection", 2. Grover Washington „Come morning", 3. Al DiMeola „Electric rendezvous", 4. Jean-Luc Ponty „Mystical adventure", 5. Weather Report, 6. Al Jarreau „Breakin' away", 7. Quincy Jones „The dude", 8. Michael Franks „Objects of desire", 9. Larry Carlton „Sleepwalk" und 10. Wynton Marsalis.

Larry Blackshere hat unter dem Titel „Strategy" seine erste Platte vorgelegt. Der Vibraphonist plant im September wieder auf Tournee zu gehen. Mit ihm werden der Bassist James Kerwin und der Schlagzeuger James Reynolds reisen. Kontaktanschrift: Dietlinde Gogl, Am Judenbroich 16, 5020 Frechen, Tel. 0 22 34/1 51 48.

Jan Rigo hat in Zusammenarbeit mit dem Studio Nürnberg des Bayerischen Rundfunks eine Platte aufgenommen, die unter dem Titel „Jan Rigo & Friends ... in time!" erscheinen wird. Mit dem Gitarristen spielten der Saxophonist Alan Ett, der Geiger Max Kienastl, der Bassist Rainer Glas, sowie die Schlagzeuger Rudi Roth und Dieter Wazansky, es sang Lisa Dawson. Im November wird das Rigo Trio mit Rainer Glas und Rudi Roth auf Tournee durch Norddeutschland gehen. Kontaktanschrift: Rainer Glas, Am Europakanal 15, 8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/99 28 25.
Günther Paust, Shivanath Mishra und Prakash Maharaj legten kürzlich auf amf-records eine Platte vor, die Ragas, Folksongs und Tabla-Solos enthält. Da eine Raga oft über eine Stunde dauern kann, mußten die Aufnahmen für die Plattenveröffentlichungen gekürzt werden. Auf Anfrage liefert Paust die Live-Mitschnitte. Kontaktanschrift: Günther Paust, Neuffenstr. 13,7300 Esslingen, Tel. 07 11/38 43 49.

Jazz News

To Basie with Love - unter diesem Motto stand ein Konzert im März in der Radio City Music Hall in New York. Dabei stellten sich Lena Hörne, Stevie Wonder, Dionne Warwick, Oscar Peterson, die Tap Dance Gruppe Copasetics und Wayne Newton, Joe Williams und das Count Basie Orchester vor. Der Reinerlös dieser Veranstaltung, die von der Black Music Association durchgeführt wurde, fließt in einen Fundus, der zur Förderung der Laufbahn von Schwarzen in der Musikindustrie verwendet werden soll.

Gert Kilian möchte seinen Vortrag „Schwarzafrika - Wiege der Rhythmik" auch in Jazzclubs halten. Bisher gestaltete Kilian beim SDR, SWF, HR, WDR, Deutschlandfunk, SFB, SR sowie bei der Deutschen Welle in Köln unter diesem Titel Sendungen. Kontaktanschrift: Gert Kilian, Zeppelinstr. 7, 7312 Kirchheim/Teck.

Als Künstler des Jahres 1982 wurden von der Deutschen Phono-Akademie Bireli Lagrene (Entdeckung des Jahres) und Volker Kriegel and Mild Manic Orchestra (Ensemble) ausgezeichnet. Die Deutschen Schallplattenpreise wurden in der Kategorie Traditioneller Jazz „The Concord Jazz Guitar Collection, Vol. 1 and 2" (Concord/Bellaphon) und in der Kategorie Modern Jazz und Jazz/Rock „Archie Shepp & Horace Parian Trouble in mind'" (Steeple-Chase/Bellaphon) und „Bill Evans 'You must believe in spring'" (WB Records/WEA) vergeben. Die Jury des Deutschen Schallplattenpreises setzte sich bei Traditioneller Jazz/Historische Aufnahmen aus Werner Sillescu, Journalist, Dr. Ingolf Wachler, Radio Bremen, Jiggs Whigham, Hochschule für Musik Köln, die für Moderner Jazz/Jazz Rock aus Wolfgang M. Schmidt, Audio, Hans-Dieter Frankenberg, SFB, und Rainer Glen Buschmann, Musikschule Dortmund, zusammen.

Charlie Spivak starb im Alter von 75 Jahren in Caesar's Head, S. C, an Krebs. Spivak machte sich als Trompeter in den Bands von Tommy und Jimmy Dorsey, Jack Teagarden, Ray Noble, Bob Crosby und Ben Pollack einen guten Namen. 1941 gründete er mit Unterstützung von Glenn Miller ein eigenes Orchester. In den 50er Jahren und bis 1967 reiste Spivak mit seiner Band, die zuletzt im Ye Olde Fireplace Restaurant in Greenville, S.C., ihr Domizil fand.

Fences ist der Name eines Berliner Rock-Jazz-Quartetts, das aus dem Saxophonisten und Flötisten Christof Griese, dem Pianisten Billy Billmann, dem Bassisten Manfred Tappert und dem Schlagzeuger Stefan Thimm besteht. Fences nahmen im vergangenen Sommer mit dem Trompeter Eddie Hayes, dem Saxophonisten Joe Kucera, der Cellistin Anka Hirsch und dem Geiger Christhard Zimpel eine Platte auf, die unter dem Titel „Maikäfer" vorliegt. Kontaktanschrift: Billy Billmann, Sponholzstr. 46,1000 Berlin 41, Tel. 030/8 52 56 41.

Im August:

2 Große Kurse in Burghausen

Vom 9.-15. August finden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen zwei Große Kurse statt. Sie behandeln - nach Anfängern und Fortgeschrittenen getrennt - jeweils dasselbe Programm: Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Improvisation, Geschichte und Zusammenspiel in Gruppen verschiedener Besetzungen und Stilistik. Auch eine Big Band ist vorgesehen. Jedoch werden für diejenigen, die beide Kurse besuchen, in der zweiten Woche besondere Veranstaltungen durchgeführt. Am Ende jedes Kurses findet ein Abschlußkonzert statt. Zu den Kursen sind Musiker aller Stilrichtungen eingeladen, auch komplette Gruppen können teilnehmen. Die Kursleitung liegt in Händen von Joe Viera, als Dozenten konnten gewonnen werden: Joe Viera, Theorie, Saxophon, Ensemble, Reinhard Glöder, Bass, Ensemble, Heinrich Hock, Schlagzeug, Ensemble, Richard Wiedamann, Klavier, Ensemble, Wolfgang Kulawik, Gitarre, Ensemble, Axel Prasuhn, Saxophon, Flöte, Gesang, Ensemble, Jochen Rose, Trompete, Ensemble. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17,8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr von DM 130.- pro Kurs zu überweisen auf das Konto Nr. 4 77 16 - BLZ 71093000 - (H. Viertl) der Volksbank Burghausen (8263).

Gert Kilian mit einem Balafon vom Stamm der Bobo/Mali

Die **Ars Nova,** Wien, führte im April in zweiwöchigen Abständen in Form von Block-Festivals und Seminaren einen Jazz-Film Jour Fixe durch. U. a. wurden Jazz Dance Filme gezeigt von Cecil Taylor, Sun Ra „A Joyful Noise", Alvin Ailey, Baby Lawrence mit Charlie Parker und Art Tatum. Vom 11.-12. Mai findet die Veranstaltung „Afrikanische Musik" - zwischen Tradition und Avantgarde mit Filmbeispielen statt. Kontaktanschrift: Ars Nova, Schlagetergasse 5/14, A-1090 Wien, Tel. 4 28 65 54.

Phier, unter diesem Namen fanden sich der Gitarrist Hannsjörg Scheid, der Bassist Jens Rieger, der Schlagzeuger Dietmar Hoffmann, der Posaunist Hans-Heiner Bettinger und der Bass-Posaunist Paul Schutt zu einer Gruppe zusammen, die ausschließlich Eigenkompositionen von Schutt und Scheid spielt. Das Quintett, das Modern und New Jazz bietet, wird in nächster Zeit im Raum Heidelberg auftreten. Kontaktanschrift: Hannsjörg Scheid, Mendelssohnstr. 10, 6680 Neunkirchen.

Beryl Bryden wird im Mai in Holland mit der Revival Jazzband und danach beim Jazz Quiz des BBC in London auftreten. Am 11. Juni wird sich die englische Sängerin mit der Dutch Swing College Band in Heidelberg und im Juli bei verschiedenen Festivals in Holland vorstellen. Kontaktanschrift: Beryl Bryden, Fiat 4,166 Gloucester Terrace, London W 2 6HR.

Sonny Greer ist am 21. März im Alter von 78 Jahren in einem New Yorker Krankenhaus gestorben. Der aus Long Branch, N. J., stammende Schlagzeuger war drei Jahrzehnte lang mit Duke Ellington verbunden, 1951 trommelte er in der Johnny Hodges Gruppe, später dann mit Henry Red Allen, Tyree Glenn, Russell Procope und Brooks Kerr.

Up'n away ist der Name eines Modern Jazz Trios, in dem Hannsjörg Scheid Gitarre, Ralf Müller Bass und Uli Gessner Schlagzeug spielen. Kontaktanschrift: Hannsjörg Scheid, Mendelssohnstr. 10, 6680 Neunkirchen.

Shivanath Mishra und Prakash Maharaj formierten nach ihrer erfolgreichen Tournee durch Europa kurzfristig mit John Handy und Ashish Khan eine neue Rainbow-Besetzung. Von September bis Oktober werden der Sitarspieler Mishra und der Tablatrommler Maharaj wieder in Europa gastieren. Sie planen bei dieser Gelegenheit mit dem Sarodspieler Vikash Maharaj und dem Shanaispieler Ali Abbash Khan sowie mit Jazzsolisten zusammenzuarbeiten. Kontaktanschrift: Günther Paust, Neuffenstr. 13, 7300 Esslingen, Tel. 07 11/38 43 49.

XPACT nennen der Sopraninosaxophonist und Bassklarinettist Wolfgang Fuchs, der Gitarrist Erhard Hirt, der Bassist Hans Schneider und der Schlagzeuger und Live-Elektroniker Paul Lytton ihr neu gegründetes Quartett. Kontaktanschrift: Erhard Hirt, Clevornstr. 16, 4400 Münster, Tel. 02 51/79 67 13.

Wolfgang Engstfeld unterrichtet anstelle des Tenorsaxophonisten Christoph Lauer als Dozent beim Jazzkurs für fortgeschrittene Amateure der Musikalischen Jugend Deutschlands vom 21 .-27. Juni in Weikersheim. Jon English wird zusätzlich die Dozentur für Posaune übernehmen.

Keith Tippett legte zwei Platten bei der FMP vor. Es sind dies „No Gossip", eine Duo-LP von Tippett mit Louis Moholo, und ein Soloalbum unter dem Titel „Mujician". Der englische Pianist wird vom 9.-23. Mai auf Deutschlandtournee gehen.

Jazz & World Music ist der Titel eines Konzertes, das Joachim Ernst Berendt im Auftrag von George Wein für das New York Jazzfestival 1982 in der Carnegie Hall in New York produziert. Dabei wird Berendt Jazz-Begegnungen mit den verschiedensten Kulturen - darunter Indien, Afrika, Japan, Brasilien, der Türkei etc. präsentieren. Auf dem Programm stehen u. a. Don Cherry im Zusammenspiel mit dem brasilianischen Perkussionisten Nana Vasconcelos, dem von indianischer Musik beeinflußten Saxophonisten Jim Pepper und dem südafrikanischen Bassisten Johnny Dyani, sowie der Flötist Paul Horn und die Gruppe Rainbow mit John Handy, Ashish Khan, Zakir Hussain und L. Subramaniam. Zudem soll die vor zwei Jahren aufgelöste Gruppe Oregon für das Konzert wieder zusammengeführt werden. Das Jazz & World Music Konzert wird abgeschlossen durch das Orchester der „Music Universe" aus Karl Bergers Creative Music School in Woodstock mit Musikern wie Nana, Dewey Redman, Trilok Gurtu, Aiyb Dieng, Paul McCandless, Lee Konitz, Howard Johnson, Leroy Jenkins, Sam Rivers, Terumasa Hino sowie der japanischen Tänzerin Atsuko Yuma. Im Anschluß an das Konzert in der Carnegie Hall sind weitere Veranstaltungen in anderen amerikanischen Städten geplant, die von der New Yorker Agentur George Schutz durchgeführt werden.

Torsten Winkel ist derzeit mit seinem neuen Quartett unterwegs. Mit dem erst 18jährigen Frankfurter Gitarristen reisen der Pianist Joly Hainen, der Bassist Winni Nowak und der aus Seattle stammende Schlagzeuger Hal Thurmond. Bei einigen Auftritten wird das Quartett noch durch den amerikanischen Saxophonisten Harry Peterson verstärkt. Kontaktanschrift: Torsten Winkel, Dreieichstr. 39, 6078 Neu Isenburg.

Percussion Discussion, die Gruppe, die von dem Lehrer Peter Scholz in Rendsburg mit vier Schlagzeugern gegründet wurde, plant in nächster Zeit vermehrt auf Tournee zu gehen. Sie besteht jetzt neben dem Schlagzeuger Peter Scholz aus Alexander Barkowsky, Bernd von Engelhardt und Ulli Henningsen, Percussion, dem Saxophonisten und Flötisten Willi Voß und dem Bassisten Sven-Olaf Schröder. Kontaktanschrift: Peter Scholz, Rendsburger Musikschule, Tel. 0 43 31/2 87 43.

Axel Petry hat Ende Februar einen Live-Mitschnitt im Kölner Salt Peanuts gemacht, der auf der zweiten Platte des Saxophonisten vorgelegt werden wird. Kontaktanschrift: Axel Petry, Weidengasse 74, 5(300 Köln 1.

Anthology of Freddie Hubbard ist der Titel einer 5 LPs umfassenden Plattenkassette, die Aufnahmen enthält, die bei einer Italientournee Hubbards im Jahre 1981 gemacht wurden. Mit Hubbard spielten der Tenorsaxophonist David Schnitter, der Keyboardspieler Billy Childs, der Bassist Larry Klein und der Schlagzeuger Cart Burnett. Die Kassette wird zum Preis von 125,- Dollar verkauft und ist in einer Auflage von 2999 Exemplaren erschienen bei Village Voice SRL, Casella Postale 24, 100060 Riano/Roma.

Mel Torme trat kürzlich einen Monat lang im „Marty's" in New York auf. Der Sänger wurde dabei von dem Pianisten Mike Renzi, dem Bassisten Jay Leonhardt und dem Schlagzeuger Donny Osborn begleitet.

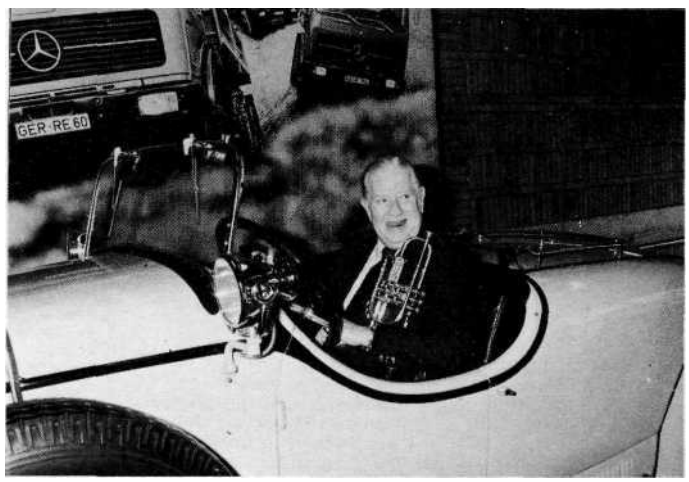
Eine **Tribute to Duke Ellington** Gruppe mit dem Francois Biensan Quintett, dem Tenorsaxophonisten Harold Ashby und dem Schlagzeuger Sam Woodyard, sowie den French All Stars mit Guy Lafitte, Michel de Villers, Marc Fosset, Andre Persiany, Patrice Caratini und Al Levitt soll demnächst auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: JMB, 36, rue Jules Larose, F-92230 Gennevilliers, Tel. 7 98 99 37.

Carrie Smith stellt sich im Juli in Europa mit Negro Spirituals und Gospel Songs vor. Mit der Sängerin reisen der Pianist und Sänger Andre Franklin sowie Constance Speed.

Die **Chicago Blues All Stars** mit den Gitarristen J. B. Hutto und Luther Johnson werden in der ersten Julihälfte auf Europa-Tournee gehen.

Sonderkurse Burghausen Mai 1982

Im Mai führt das Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen drei Sonderkurse durch. Es sind dies:
127. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 18 für Gitarre,**
21.-23. Mai, für fortgeschrittene Gitarristen. Kursprogramm: Spielweise und Musik Wes Montgomerys. Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele.
128. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 19 für Perkussion,**
21.-23. Mai, für Fortgeschrittene. Dozenten: Gerhard Laber, Schlagzeug, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele. Unterrichtsprogramm: Conga- und Bongotechnik, Polyrhythmik/verschiedene Taktarten.
129. Jazzkurs Burghausen, **Sonderkurs 10 für Jazztanz,**
21.-23. Mai, für Fortgeschrittene. Dozenten: Claudia Riede, Jazztanz, Joe Viera, Geschichte, Hörbeispiele. Unterrichtsprogramm: Polyzentrik, Erleben von Schrittkombinationen, Umsetzung eines Musikstückes in Tanz. Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17,8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr von DM 50,- auf das Konto Nr. 4 77 16 (BLZ 71093000), H. Viertl, der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.



Wieder in Europa unterwegs: Wild Bill Davison Foto: Daimler-Benz

Bill Henderson gastierte Mitte März im „Michael's Pub" in New York mit einem Gesangs-Programm, das unter dem Motto „A Fusion of Ellington and Gershwin" stand.

Claude Boiling und Hubert Laws präsentierten am 26. März in der New Yorker Town Hall die „Suite for flute & jazz piano".

Max Kaminsky bestreitet sonntags und montags das Jazzprogramm des Clubs „Jimmy Ryan's" jp New York. An den übrigen Wochentagen stellt sich derzeit der Trompeter Spanky Davis vor.

The Toy ist der Arbeitstitel eines Filmes über Charlie Parker, dessen Hauptrolle Richard Pryor übernehmen soll.

Wolfgang Lauer, der mit dem kürzlich verstorbenen Flötisten Dieter Bihlmaier im Duo unter dem Titel Flute Colours arbeitete, hat unter dem Namen Wolfgang Lauer's Touch eine eigene Formation gegründet. Der Bassist sucht aber auch Anschluß an andere Gruppen. Kontaktanschrift: Wolfgang Lauer, Hofmannstr. 76,8520 Erlangen, Tel. 0 91 31/2 83 37.

Chick Corea gab mit seinem Quintett, zu dem Steve Kujala, Flöte, Saxophon, Carlos Benavent, Bass, Don Alias, Percussion, und Tom Brechtlein, Schlagzeug, gehören, am 10. April im New Yorker Savoy ein Konzert.

Eddie „Cleanhead" Vinson nahm während seiner Englandtournee im März in London eine Platte für die Firma J. S. P. auf.

Karl Suessdorf, der sich u. a. als Komponist von „Moonlight in Vermont" einen Namen machte, starb am 25. Februar im Alter von 70 Jahren in Fallbrook, Californien.

Trinity, die Gruppe des Münsteraners Axel Kottsieper, stellte sich kürzlich im „Jazz-Raum" in Berlin vor. Mit dem Schlagzeuger spielen der Altsaxophonist und Flötist Andreas Maria Hermes, der Vibraphonist und Trompeter Ami Arnold, der Bassist Wolfgang Schleif und seit kurzem der Leverkusener Alt-, Tenor- und Baritonsaxophonist Fritz Huber. Kontaktanschrift: Axel Kottsieper, Hammer Str. 69, 4400 Münster, Tel. 02 51/7 69 30.
Jörg Ziegler gründete unter dem Namen Bhakta eine neue Gruppe, zu der der Saxophonist und Flötist Peter Zisler, der Bassist Jürgen Wuchner, der Schlagzeuger Gerhart Ziegler, der Congaspieler Peter Galm und der Percussionist Alex Papavergou gehören. Das Sextettwird sich im Mai in Villingen und Stuttgart vorstellen. Jörg Ziegler gewann 1980 einen Sonderpreis für Solopiano beim „Jugend jazzt"-Wettbewerb Baden-Württemberg. Kontaktanschrift: Jörg Ziegler, Kärntnerstr. 35/1, 7000 Stuttgart 30, Tel. 07 11/ 85 71 04.

Dave Burrell wird demnächst für einige Monate nach Europa kommen und seine Jazzoper „Windward Passages" vorstellen. Mit dem aus Hawai stammenden, in New York lebenden Pianisten werden der Bassist Peter Frei und der Schlagzeuger Sunk Pöschl arbeiten. Kontaktanschrift: NTM Prod., Pollingerstr. 12,8000 München 70, Tel. 089/7 14 19 16.

Ella Fitzgerald wurde kürzlich der 11. Grammy innerhalb von 25 Jahren verliehen. Ausgezeichnet wurde sie dabei als beste Jazzsängerin für ihre Platte „Digital III at Montreux".

Die **Stormy Monday Blues Band** wird vom 20. Juli bis 22. August durch Südeuropa reisen. Geplant ist die Teilnahme bei den Festivals in San Sebastian und Vitoria. Im Rahmen dieser Tournee wird die Band ihre neue Platte „For Mash" vorstellen. Kontaktanschrift: Concert Büro Bredeney, Hohe Buchen 15, 4300 Essen 1, Tel. 02 01/ 41 39 01 oder 47 29 88.

Wolfgang Lackerschmid hat eine neue, akustische Formation unter dem Titel Connection zusammengestellt. Die Gruppe, die neben dem Vibraphonisten noch aus dem Pianisten Ken Werner, dem Bassisten Mario Castronari und dem Schlagzeuger Janusz Stefanski besteht, wird im Mai erstmals auf Deutschlandtournee gehen. Schwerpunkt der Tournee ist das Konzert am 20. Mai für den Deutschlandfunk. Lackerschmid wird im Juli mit Sinto auf eine Gastspielreise nach Japan gehen. Kontaktanschrift: Wolfgang Lakkerschmid, Hauptstätterstr. 35, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11/ 24 09 49.

Ann Richards starb am 1. April an den Folgen einer Schußverletzung in Los Angeles im Alter von 46 Jahren. Die Sängerin machte sich einen Namen im Orchester von Stan Kenton, mit dem sie eine Zeitlang verheiratet war.

Podium Jam Session

Thema: Konzertbericht Theo Jörgensmann von Dita von Szadkowski(JP3/82)

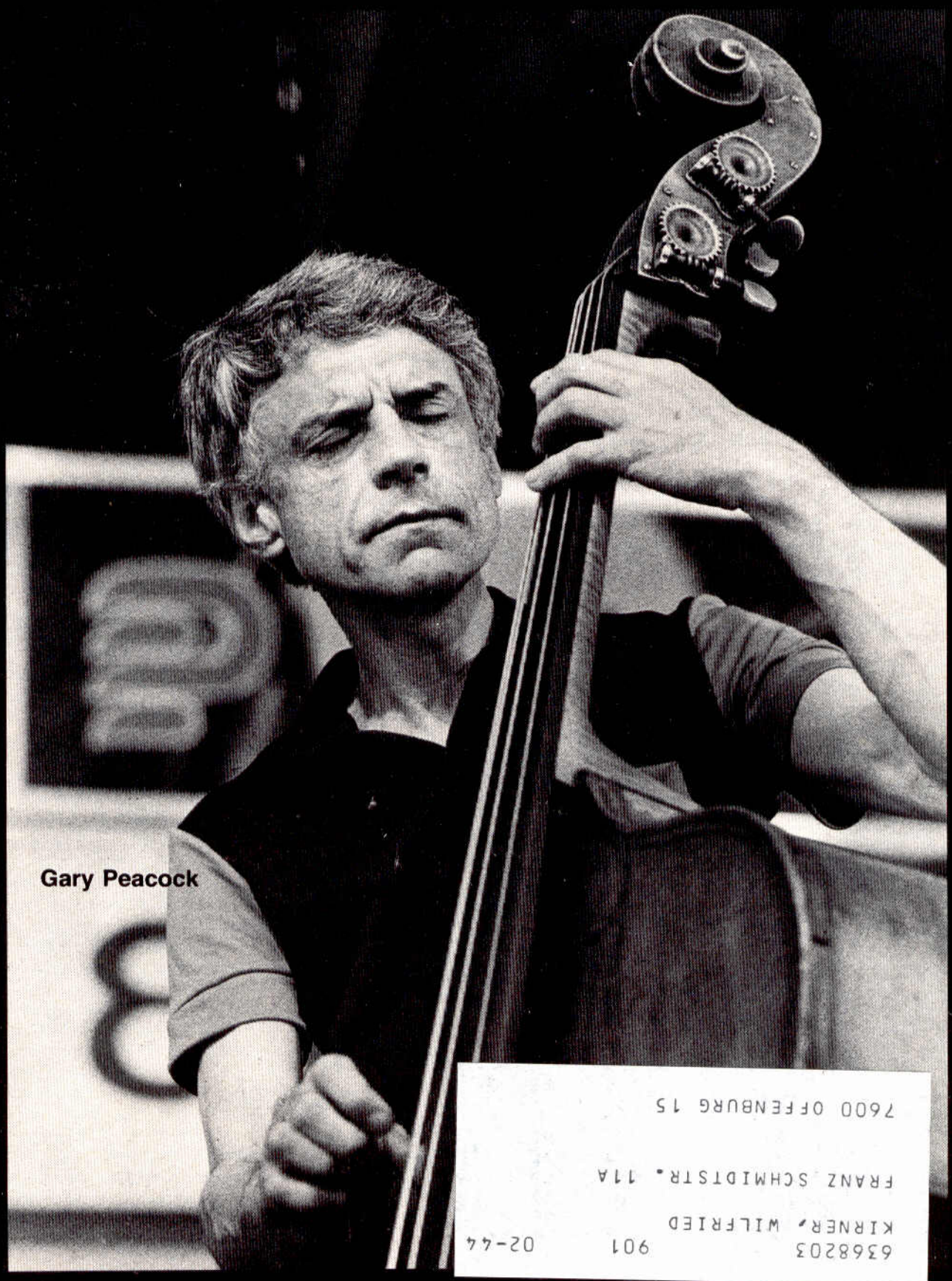
Das Goethe-Institut legt Wert auf folgende Richtigstellung:
1. Es ist unrichtig, daß das Goethe-Institut Briefe nicht beantwortet.
2. Falsch ist die indirekte Behauptung, es habe bisher keine Zusammenarbeit zwischen dem Theo Jörgensmann-Quartett und dem Goethe-Institut gegeben (Brüssel März 1979, Debrecen/Ungarn Sept. 1980).
Im übrigen ist der Bezug zu den im Bericht angegebenen Angriffen von Herrn Berendt auf das Goethe-Institut unsinnig, da die dem Goethe-Institut vorgeworfene Inkompetenz bei der Auswahl von Solisten bzw. Gruppen namhafte deutsche Musiker nachträglich beleidigen müßte.
Gustav Wiedenhöfer, Goethe-Institut München, Pressereferat

JAZZPODIUM

Nr. 6/XXXI Juni 1982
ISSN 0021–5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,–

E 1315 EX

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt Verlag D. Zimmerle, Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1



Gary Peacock

6368203 901 02-44
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

Nicht mehr als ein Flirt

Jazz und Zwölftonmusik

„Jazz ist Musik. Er benutzt die gleichen Töne wie Bach." George Gershwin

Die Entwicklung der europäischen Musik vollzog sich einigermaßen logisch. Von der Bachschen Fuge zur Zwölftontechnik der „Wiener Schule" führt der Weg mit einer gewissen Zwangsläufigkeit. Beispielsweise erkennt der Musiktheoretiker Rudolf Reti bereits in Johann Sebastian Bachs Kantate ,,O Ewigkeit, du Donnerwort" eine Tendenz zur Zwölftönigkeit. Indessen war den wichtigen Tonschöpfern der europäischen Tradition daran gelegen, auch bei ihren radikalsten Neuerun • gen noch eine Verwandtschaft, einen Zusammenhang zu vorangegangenen Epochen, Stilen und Komponisten zu wahren. Gerade Schönberg, der Vater der Dodekaphonie, nahm es mit der Tradition und der immanenten Logik der Entwicklung abendländischer Musik äußerst genau. Ja, die von den großen Musikern der Geschichte - vor allem Bach - in ihren Werken und Äußerungen postulierten Gesetzmäßigkeiten waren ihm heilig. Treffend nannte sein Biograph Willi Reich den Komponisten und Theoretiker Arnold Schönberg einen „konservativen Revolutionär". Europäische Musik wurde nicht grundlagenlos in den freien Raum hineingestellt, eher neigte sie - als einzige schriftlich überlieferte Musikkultur - zu einem gelegentlich allzu starren Formalismus (bei Schönberg und der „Wiener Schule" sprach man von „Konstruktivismus"), ein Sachverhalt, der erst in neueren und neuesten Beispielen der Zeitgenössischen Musik - oft unter dem Hinweis auf das Ziel einer sogenannten Weltmusik - allmählich schwindet.

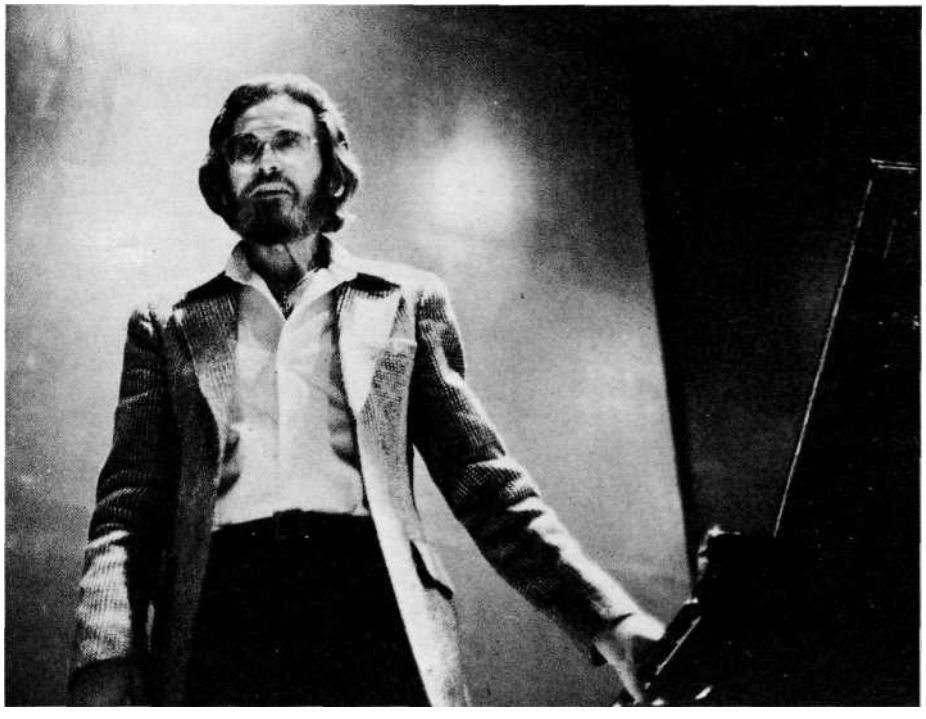
Der Jazz bezog sein musikalisches Material fast ausschließlich aus der europäischen Musik. Das afrikanische Erbe erscheint bei genauerer Analyse des Materials - nicht der Atmosphäre, der Aura des Jazz! - fast als gering, als „quantite negligeable": Die „blue notes" finden ihre Parallelen in gewissen Dissonanzen der abendländischen Musik (etwa dem Tritonus), die Rhythmen des Jazz - u. a. auch das Erbgut ursprünglicher afro-cubanischer Spielarten - unterscheiden sich weithin nur in Akzenten und Intensität, nicht aber in der Metrik vom Taktmaß europäischer Musik, beispielsweise dem Marsch. Die Gesetze der Harmonik der abendländischen Tradition finden sich im Jazz voll und ganz wieder: Bis in die späten 50er Jahre waren im Jazz liedähnliche Schlagerkadenzen nahezu verbindlich. Erst danach erfolgte mit dem Free Jazz eine scheinbare Abkehr, tatsächlich blieb aber die abendländische Harmonik - unter Hinzunahme einzelner volksmusikalischer-modaler Praktiken oder sozusagen freier Tonalität, man könnte auch sagen eines kaum kontrollierten Chromatismus - weiter das geltende Bezugssystem, selbst wenn man sich anders gebärdete.

Wäre es also logisch oder wenigstens eine Möglichkeit der Weiterentwicklung gewesen, wenn sich die Jazzmusiker irgendwann intensiv der Zwölftonmusik zugewandt hätten? Vereinzelt unternahmen sie Versuche - und von einigen dieser Versuche soll hier die Rede sein - oder dachten wenigstens über Aspekte dodekaphonischer Musik in einem Jazzrahmen nach. Doch k o n s e q u e n t hat sich kein einziger Jazzmusiker zur Zwölftönigkeit entschlossen - wie sollte man auch?! Es ist fast eine Milchmädchenrechnung: Zur strengen Anwendung dieser Technik gehört eine statistisch-exakte Ordnung des Tonmaterials, wie sie von einem improvisierenden Musiker - auch wenn er nahezu computerhafte, übersinnliche Fähigkeiten des Gedächtnisses hätte - nicht realisiert werden kann. Andererseits räumte der Jazzpianist und -komponist Dave Brubeck schon vor Jahren in einem Interview ein: „Ja, es gibt auch eine Möglichkeit, Jazz auf der Basis einer Zwölftonreihe zu schaffen, aber ich werde nicht der Mann sein, der in dieser Richtung arbeitet. Im übrigen wüßte ich aus dem Stegreif keinen Jazzmusiker zu nennen, der momentan dazu in der Lage wäre." - Ohnehin dürfte Brubeck bei dieser Aussage wohl nur an den Bereich der Jazzkomposition gedacht haben, dem er selbst immer besonderes Augenmerk widmete. Oder soll • te es etwa doch Wege zu einer zwölftönigen Improvisation geben?

Zwölfton-Willkür?

Vielleicht wäre es mit heutigen elektronischen Musikinstrumenten und ihren - von Computern ermöglichten - Speicherungen von Programmen denkbar, ein funk • tionierendes Konzept zu entwickeln, das einerseits die dodekaphonische Ordnung sichert und andererseits eine gewisse, zur Improvisation nun einmal erforderliche Freiheit gewährt. Vielleicht wäre ein derartiges System (mit einiger Willkür!) auch auf Improvisationsregeln für Gruppen zu übertragen, etwa so: Die zugrundegelegte Zwölftonreihe aufgeteilt, wobei jeder beteiligte Musiker einen bestimmten Vorrat an Tönen bekäme, die er in der Art einer

Schrieb „Twelve Tone Tunes": Bill Evans Foto: Roland Fischer



modalen Skala verwenden könnte. Es wäre möglich, etwa einem Kontrabassisten bestimmte Figuren oder nur eine Anzahl von Tönen anzubieten, die restlichen Töne der chromatischen Tonleiter stünden dann etwa einem Bläser oder einem Vibraphonisten zur Verfügung, das Schlag • zeug könnte - ohne Rücksicht auf den temperierten Klang - hinzukommen.
Wichtig wäre allerdings, daß keiner der melodisch agierenden Musiker seinen Tonvorrat ein zweites Mal antasten dürfte, bevor nicht die Mitspieler ihrerseits ihr Material verwendet hätten: Denn das wichtigste Prinzip der Zwölftonmusik ist ja, daß keiner der chromatischen Töne nach seinem Erklingen wieder auftreten darf, ehe nicht alle anderen elf Töne gespielt wurden, dies legt eben die starre Ordnung fest. Doch wären solche harten Disziplinierungen, ja Vergewaltigungen, der Gruppenimprovisation sinnvoll? Käme dabei - außer einer maschinenhaft starren und dazu sicher banalen - Zwölfton-,,Improvisation" etwas heraus, etwas künstle • risen Nennenswertes? Ich glaube, nein. Mir ist auch tatsächlich und glücklicherweise keine Jazzgruppe bekannt, die ihre Improvisationspraxis einer derartigen Roßkur unterzogen hätte, um Zwölfton-Jazz zu extemporieren. Also: In der tradi • tionellen europäischen Musik hat sich die Zwölftonmusik - die am Anfang unseres Jahrhunderts noch einige verwandte Parallelen hatte - sinnvoll entwickelt, im Jazz wäre der Schritt zur reinen, konsequenten Dodekaphonie unsinnig, unlogisch.

Grenzbereiche

Allerdings hat sich der Jazz mit allmählich immer differenzierterem und komplizierterem Gebrauch der abendländischen Harmonik bis an die Grenze zur Atonalität entwickelt, jene Grenze, die etwa Richard Strauß am Anfang unseres Jahrhunderts diesseits berührte und die Schönberg mit seiner Zwölftonmusik überschritt: Der Bebop der 40er Jahre und - teils gleichzeitig, teils nur wenig später - der Cool Jazz des Kreises um den blinden weißen Pianisten Lennie Tristano waren von einem starken Chromatismus geprägt, in einigen (wenigen!) Beispielen so stark, daß die Gren • zen der Tonalität nahezu erreicht wurden. Zu jener Zeit gab es in Amerika - wohl auch in Europa - Kritiker, die den Bebop allgemein und vor allem die Musik des führenden Musikers dieses Stils, Charlie Parker, als „atonal" bezeichneten. Das war als Vorwurf gedacht, und ähnlich unsinnige Kritiken gab es mehr als zehn Jahre später auch wieder für Musiker der Avantgarde, wie den Pianisten Cecil Taylor oder den Altsaxophonisten Ornette Coleman, die mit der Tonalität sehr frei umgingen. Ja, es wäre - wie später noch zu erörtern - sogar falsch, hier irgendwo von „freier Atonalität" (wie beim frühen Schönberg) zu sprechen. Es war Lennie

Die Gesetze der Tonalität bis in die letzten Ecken ausgelotet: George Russell
Foto: Jörg Becker

Tristano, der Parkers Musik gegen diese Albernheit, mit der manche Jazzkritiker im Nichtwissen meinten, den Bebop denunzieren zu können, verteidigte: „Bird's (Charlie Parkers) Musik ist tonal. Sie ist so tonal, wie nur irgend etwas sein kann. Seine Musik ist strukturmäßig perfekt, so daß du nicht eine einzige Note ändern kannst, um sie besser zu machen."
Jenseits von jenen unqualifizierten Kritiken ist nicht von der Hand zu weisen, daß sich die Jazzmusiker seit dem Bebop immer für die Möglichkeiten der Atonalität interessierten. Das mit dieser Stilepoche erst erwachte Bewußtsein, nicht Unterhaltungsmusiker sondern Künstler zu sein, vielleicht auch der damit zusammenhängende und nicht immer völlig reflektierte intellektuelle oder intellektualistische Ehrgeiz, mag vor allem in den 50er Jahren, da der Jazz philharmoniefähig wurde, ein Anstoß gewesen sein, sich mit den stark theoretischen Prinzipien europäischer oder abendländischer (also auch „weißer" amerikanischer) Konzertmusik auseinanderzusetzen, z. B. den auf der Zwölftontechnik aufbauenden seriellen Konzepten. Aber neben dem Drang, sich äußerlich gescheit - sprich: „seriös" - zu geben, blieb die entscheidende Tatsache, daß der chromatisierte Modern Jazz ganz einfach vor den Toren der Atonalität angelangt war, daran klopfte, aber nicht eintre • ten konnte.

Konsequente Konzepte?

Manche Musiker versuchten, durch die Hintertür zum Ziel - zum Zwölfton-Jazz - zu kommen. Andere entwickelten mehr oder weniger exakte und differenzierte Systeme und Improvisationsweisen, um die Gesetze der Tonalität möglichst bis in die letzten Ecken auszuloten, wobei sie sich klar gewesen sein dürften, daß sie dann unmittelbar bei der Atonalität ankommen mußten, ohne sie aber je in ihrer konsequenten zwölftönigen Form anwenden zu können. Der Arrangeur und Kom • ponist George Russell war der erste und der im Ergebnis am erfolgreichsten wirkende Musiker des Jazz in dieser Beziehung: Sein 1953 formuliertes „Lydian Chromatic Concept" ist bis heute nicht überboten, aber auch wegen seiner gewissen Kompliziertheit nicht annähernd durchgesetzt. (Im Jazz Podium habe ich im April/Mai 1981 das „Concept" behandelt.)
Zunächst geht es hier nun um jene Versuche, die durch die „Hintertür" an die Zwölftontechnik heranwollten, will sagen: Die sie hinterrücks überfallen wollten, die sozusagen mit der Tür ins Haus fielen und nach ihr grabschten. So möchte ich jene Musiker charakterisieren, die ganz einfach Zwölftonreihen komponierten und diese als Jazzthemen anboten, „über" die dann improvisiert wurde. Wie denn? Man spielte in Kadenzen, entwickelte „modale" Linien oder erging sich in freiem Aktionismus, nur: Zwölftonmusik war das dann nicht mehr. Mit anderen Worten: Die Zwölftonreihe mit ihrem auch den Laien erkennbaren „eigenartigen" (= absolut chromatischen) Klang wurde lediglich als „Farbe" benutzt. Ein Effekt schuf also den Eindruck, die Musik sei avantgardistisch, „far out" und was immer.
Zwar hat selbst Arnold Schönberg seine Zwölftontechnik in späten Jahren - wie

am Anfang in seiner vor-seriellen Zeit - nicht mehr absolut gesetzt, doch das ist keine Entschuldigung: Die Verwendung von dodekaphonischen Reihen als Jazz • themen ist mehr als fraglich, wenn man es mit der musikalischen Theorie und ihrem Hintergrund ernst nimmt. Bill Evans hatte „Twelve Tone Tunes" geschrieben, die er in seinem Trio mit dem Bassisten Eddie Gomez zusammen unisono vortrug und dann darüber sehr tonal improvisierte. Es gibt diese Stücke auf Platten (The Bill Evans Album, CBS S 64533 und The Tokyo Concert, Fantasy F-9457), und das muß man zugeben: Diese Aufnahmen klingen reizvoll, doch etwas - bei aller Evans-Liebe - in mir sträubte sich dagegen, diese Musik dauerhaft zu akzeptieren oder gar als eine stilistische Möglichkeit zu sehen.

„Twelve Tone Blues"

Ein frühes, wenig bekanntes Beispiel eines solchen „Zwölftqn-Jazzthemas" hat der bekannte amerikanische Jazzkritiker Leonard Feather, selbst Hobby-Jazzpianist, geliefert. (Zuvor hatte es in Kurt Edelhagens Orchester bei uns schon ähnliche Versuche gegeben.) In der Ausgabe der Chicagoer Jazz-Zeitschrift „Down Beat" vom 24. Februar 1966 stellt der Journalist recht ansprüchlich seinen „Twelve Tone Blues" vor und bietet ihn der - staunenden? - amerikanischen Jazzwelt zur Verwendung und zum Zwecke der Weiterentwicklung des Jazz an. Feather hatte ihn im Jahre 1959 geschrieben, kurz nachdem er ein Buch von Hans Heinz Stuckenschmidt über Zwölftonmusik gelesen hatte. Oben ist das Stück in Noten festgehalten.

Bei der Betrachtung dieser Komposition fällt auf, daß in den beiden ersten Takten die „Grundgestalt" vorgestellt wird, also die vom Komponisten erfundene Zwölftonreihe, aus der die weiteren im Stück zu verwendenden Reihen abgeleitet werden. Die Takte drei und vier enthalten die Krebs-Umkehrung der Grundgestalt. In Takt fünf und sechs wird die Grundgestalt um eine Quart nach oben transponiert wiederholt, um das harmonische Gefühl der Blueskadenz, in der an dieser Stelle die Subdominante steht, zu wahren. Dann kehrt die Linie genau zum Tonmaterial der Grundgestalt zurück, doch die Noten werden z. T. in die Länge gezogen, so daß die Phrase bis in Takt neun überlappt. Das Bluesthema schließt danach ab mit dem Krebs der Grundgestalt. Spielt ein Bläser dieses Thema, so kann er das Gefühl bekommen, es mit einem Stück in Es-Dur zu tun zu haben, das stark chromatisch angereichert ist. In der Rhythmik verwendet Feather einige Bebop-Charakteristika: Ausgeprägte Achtelbewegung, unterbrochen von einer Triole (ebenfalls Achteltriole) im fünften Takt. Sowohl die gegebene Chromatik, wenn auch nicht sofort optisch erkennbar, und das kontrastreiche Abwechseln großer und kleiner Intervalle (das hier ja eben die Chromatik der Zwölftönigkeit verschleiert) sind wichtige Kennzeichen von Bop-Linien.

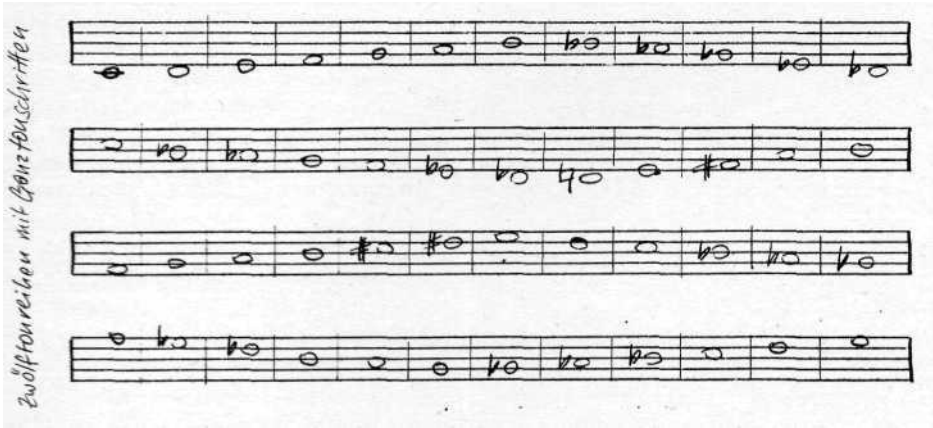
Unbeabsichtigt machte der theoretisch hochgebildete Jazzpianist und -komponist John Lewis bei einem sogenannten Blindfold-Test mit dem Journalisten Feather in „Down Beat", das sich in den 60er Jahren in Artikeln häufiger mit Konzeptionellem befaßte, über diesen „Twelve Tone Blues" eine treffende Bemerkung, die sich gut interpretieren läßt: „Das Stück klingt, als sei sein Schreiber von Thelonious Monk beeinflußt. Im übrigen ist es ein Blues." Lewis erkannte also den Bebop-Touch und dachte an Monks Chromatismus. Sagte er aber damit eigentlich nicht gleichzeitig, daß man keine Zwölftontechnik braucht, um eine derart gefärbte Jazz - komposition zu schreiben?! Dem Modern Jazz Quartet-Leiter war Buddy DeFrancos Version von Feathers „Blues" (erschienen auf Vee-Jay Records) vorgespielt worden.

Wir haben festgehalten, daß diese zwölftönige Komposition eine latente Tendenz zu Es hat. Dabei ist an die allgemein gültige Theorie zu denken, daß nicht unbedingt die laut Vorzeichen eines Stückes geltende Prime der Grundton - oder besser: das tonale Zentrum - eines Ablaufs sei, sondern ganz einfach der Ton mit der längsten Dauer, mit dem größten Notenwert oder der häufigsten Wiederholung. Dieser Gedankengang ist derart schlüssig, daß man eigentlich so weit gehen könnte zu sagen, auch eine nach der Zwölftontechnik konstruierte Reihe mit ungleich langen Tönen sei latent tonal und nicht atonal, ein Grund wohl, warum spätere Nachfolger Schönbergs daran gingen, sogar die Zeitabläufe ihrer Kompositionen seriell aufzugliedern.

Getarnte Dodekaphonie

Gleichviel, Zwölftonreihen mit „harmonischem" Klang (d. h. dem Anschein der Diatonik) gibt es, auch Zwölftonreihen mit „modaler" Färbung sind möglich. Hier - ohne weitere Analyse - ein paar Beispiele dafür:

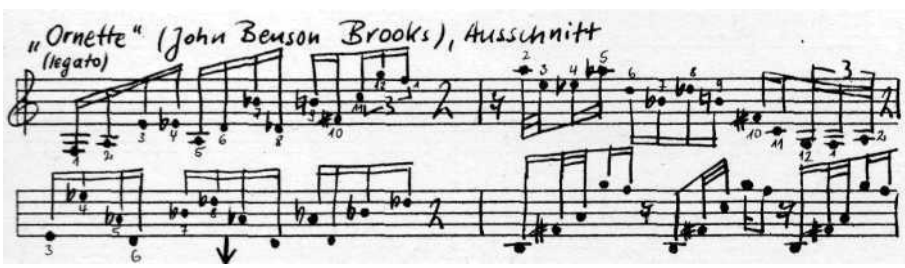
Auch Zwölftonreihen, in denen möglichst viele Ganztonschritte vorkommen, haben eine diatonische Charakteristik, hier einige Beispiele:



Nun habe ich versucht, einen zwölftönigen Ablauf zu schreiben, der nicht sogleich als atonal zu erkennen ist und im Jazz (von Bebop bis Jazzrock und Free Funk) vorkommen könnte:

Daran läßt sich das Rezept zur Verschleierung der Atonalität - ebenso wie an den zuvor aufgeführten Reihen - ablesen: Es gilt, soweit es geht nicht-dissonante, diatonische Intervalle (beispielsweise und idealerweise Terzen) nebeneinanderzusetzen. Mit anderen Worten: Es gilt, auch die Chromatik zu verstecken. Doch welchen Sinn - außer dem einer musiktheoretischen Spielerei - sollte es haben, die Atonalität anzuwenden und gleichzeitig zu verbergen?! Gerade im Jazz scheint mir dies unsinnig, doch hier kenne ich keine Beispiele von Musikern, die konsequent anders vorgingen (womit ich Alban Bergs Meisterschaft, „wohlklingende" Zwölftonmusik zu schreiben, nicht anrühren will). Im Jazz von auch nur annähernd traditioneller Prägung gibt es für die Zwölftontechnik keinen einsichtigen Grund zur Verwendung, es sei denn eben als Färbung. Beispielsweise hat der bereits erwähnte Dave Brubeck in neueren Jahren eine seiner Kompositionen mit einer dodekaphonischen Baßlinie unterlegt.

Im „Third Stream", der Verbindung von Jazz und abendländischer Konzertmusik, mag es dafür bessere Gründe gegeben haben. Beispielsweise hat der Komponist John Benson Brooks ein zwölftöniges Altsaxophonsolo geschrieben. Er nannte es „Ornette" nach dem Free Jazz-Innovator und Artisten Ornette Coleman. Allerdings: Coleman ist nie ein Zwölftonimprovisator gewesen, und ich kenne von ihm auch kein dodekaphonisches Jazzthema. Doch glaubte wohl Brooks, Ornettes Chromatismus und freies Spiel am ehesten in Zwölftonreihen erfassen oder erahnen lassen zu können. Hier ein paar Takte aus dem Stück mit Bezifferung der Reihentöne:



Wie zu sehen ist, endet im dritten Takt die Zwölftönigkeit unvermittelt, ab dort (Pfeil) wird die Musik eher „omettish". Coleman bediente sich tatsächlich von Anfang an großer - ursprünglich fast „naiv" zu nennenden - tonaler Freiheit. Doch typisch für ihn - von Brooks erkannt - ist der ausgeprägte Chromatismus.

Immer irgendwo „tonal"

Freie Tonalität ohne Chromatik ist sinnentleert: Das Ziel freier Tonalität ist es doch, den Tonraum zu öffnen, alle zwölf Intervalle verfügbar zu machen, und zwar möglichst in jedem Moment. Der europäische Free Jazz hat ebenfalls freie Tonalität verwandt, sie jedoch oft nicht in Richtung der Chromatik ausgelegt, sondern mit begrenztem Tonmaterial eher geräuschhafte Klangfärbungen (Überblas • techniken bei Saxophonen unter Betonung des Aktionismus) in den Vordergrund gestellt. Vorstufe zur Dodekaphonie war die „freie Atonalität", die bei kompositorischer Verwendung wesentlich weiter ging, als frei-tonale Jazzimprovisation um (latente) tonale Zentren. Freie Tonalität - nicht freie Atonalität - unter der Verwendung von Chromatik und mit - was wichtig ist - modalen Bindungen ist im Jazz der letzten 20 Jahre gängig. Man könnte fast sagen, daß die Chromatik so etwas wie die „Tonart der Avantgarde" wurde und ist.

Natürlich gab es da verschiedene Methoden, die Tonalität zu befreien: Etwa von der Kadenzharmonik her wie Cecil Taylor, von der Modalität her wie Miles Davis in den frühen 60er Jahren (John Coltrane verwandte beide Praktiken), oder ganz einfach von der unverdorbenen Intuition her wie Ornette Coleman und Albert Ayler. Man kann sich darauf beschränken, die Namen von einigen Musikern zu nennen, die - durchaus in verschiedenartiger Ausprägung - überzeugend mit freier Tonalität umgegangen sind: Eric Dolphy, Sam Rivers, Sonny Simmons, Steve Lacy, Anthony Braxton, George Adams, Dewey Redman, Don Cherry, Marvin „Hannibal" Peterson, Howard Johnson, George Lewis, Albert Mangelsdorff, Paul Bley, Chick Corea, Dave Holland, Charlie Haden, Karl Berger, Gunter Hampel, Arthur Blythe, Tony Scott, Manfred Schoof und Lester Bowie. Einige dieser Musiker stehen eindeutig, andere vielleicht mehr unbewußt mit dem großen Theoretiker der tonalen Befreiung im Zusammenhang: mit George Russell. Sein hoch entwickeltes „Lydian Chromatic Concept Of Tonal Organization For Improvisation" war die erste und bislang an fundierter Schlüssigkeit nicht überbotene Arbeit im Jazz, die eine Systematisierung des Chromatismus bis an die Grenze zur Atonalität erlaubte.

Kein serieller Jazz!

Das „Lydian Concept" kann an Bedeutung, wenn auch nicht an Resonanz, für den Jazz nur verglichen werden mit dem Stellenwert von Schönbergs Zwölftontheorie und seiner Harmonielehre für die abendländische Musik des 20. Jahrhunderts. Mit dem „Concept" - teils ein Kompositions-, teils ein Improvisationskurs, teils eine musikalische Philosophie - ordnet George Russell gegebenen Akkorden und Kadenzen oder Melodielinien und ihren tonalen Zentren unter Beachtung der Quintenverwandtschaft und der Verwendung eines gleichtemperierten Systems Skalen zu, die bei der Improvisation über die gegebenen Vorlagen dann zu benutzen sind.

Die erste und wichtigste dieser Skalen ist der lydische Modus - daher also der Name. Dieser Modus hat gegenüber anderen Skalen - wie sie etwa im modalen Jazz und Jazzrock gelegentlich benutzt wurden - den Vorteil, keine reine Quarte zu besitzen und sich damit von jedem Intervall her auf den Grundton der Skala zu beziehen (die Quarte zieht in Parallelen mit der Prime die Tonika-Funktion an sich). Die übrigen Skalen des „Concepts" sind von der „Lydian Scale" abgeleitet und erschließen allmählich den ganzen Bereich der Chromatik. Russell sagt in seiner Arbeit, und das zeigt die Ähnlichkeit doch keinesfalls Entsprechung seiner Theorie mit der Zwölftonlehre: „Wir verlangen nach der chromatischen Skala, um alle Noten zu unserer Verfügung zu haben. Das ist unser eigentliches Ziel. Was hier versucht wird ist, Ihnen ein organisiertes, geordnetes Mittel zu geben, Wege für die Improvisation mit der chromatischen Skala entwickeln zu können."

Zum Verständnis des „Concepts" sind allerdings recht weitgehende Kenntnisse der Harmonielehre (der europäischen Musik) Voraussetzung. Die Kompliziertheit des „Lydian Concepts" hielt viele Musiker von seiner konsequenten Anwendung ab, es ist im übrigen wesentlich komplizierter, aber auch wesentlich freier als die Zwölftontechnik. Doch hat Russell seine Theorie nicht aus der Luft gegriffen: Sie läßt sich ihrerseits logisch aus der Entwicklung des Jazz bis zu Bebop und Cool ableiten. Und seither lag eben das Interesse an der Chromatik in der Luft. Die Entwicklung von Russells „Lydian Concept" und die Versuche mit der Zwölftontechnik im Jazz gehen also auf dieselben Motive zurück. Russells Arbeit macht andererseits in all ihrem „Chromatismus" auch klar, daß eine Zwölftonimprovisation - jedenfalls in der herkömmlichen Praxis, die auch das „Concept" als Ausgangspunkt nimmt - nicht möglich ist. Der Jazz ist und bleibt - das wurde schon am Anfang dieses Aufsatzes festgestellt - in der traditionellen - das heißt auch diatonischen - abendländischen Harmonik gefangen, der Terz-Harmonik. Der Schritt zur seriellen Musik wird dem Jazz (es sei denn im Bereich der improvisationslosen Komposition) versagt, und die Avantgarde der sogenannten E-Musik schreibt inzwischen ebenfalls wieder tonal.

Günter Buhles

Literaturangaben

Rudolf Reti: „Tonality - Atonality - Politonality" Macmillan, 1958

Willi Reich: „Arnold Schönberg oder Der konservative Revolutionär", dtv, München 1974

Shapiro/Hentoff: „Jazz erzählt" Nymphenburger Verlag, München 1959

Theodor W. Adorno: „Philosophie der neuen Musik" Ullstein, Frankfurt/Main 1958

Leonard Feather: „Twelve Tone Blues: Down Beat, Chicago 1966

Leonard Feather: „Blindfold Test" (John Lewis) Down Beat, Chicago 1965

Don Heckman: „Sounds And Silences" Down Beat, Chicago 1966

George Russell: „Lydian Concept" Concept Publ., Morris Plains N. J.

Joachim-Ernst Berendt: „In memoriam Kurt Edelhagen". Jazz Podium, April 1982

Foto: Wolfgang Krolow

Mit starker Emotion singen, Erfahrungen mit einbeziehen

Özay

Das Berliner Cafe „EinStein", um extravagante Musikereignisse nie verlegen, wagte sich jüngst an Billie Holiday heran. Genauer gesagt: die türkische Sängerin özay, seit zehn Jahren in Berlin lebend, hat ein neues Jazzprogramm zusammengestellt, mit dem sie demnächst auf Tournee gehen wird. Die Stimmung im „Einstein" ist gut, die Erwartung groß. Eine Türkin, die sich dem Blues verschrieben hat, das kommt nicht alle Tage vor. Noch wirkt özay etwas lampenfiebrig, eher scheu, Zwischentexte werden kaum gesprochen. Ihre Phrasierung ist zweifellos an Lady Day orientiert, zu kopieren ist sie nicht. Am besten gefällt „Strange fruit", jenes erschütternde Lied über Lynchjustiz an Schwarzen. „Autumn leaves", „God bless the child" oder „Georgia on my mind" dürfen natürlich nicht fehlen.

Annähernd ist das tiefe Gefühl der diskriminierten Billie zu spüren, ist Blues da. Manchmal, in den vokalen Pausen, sind swingende Standards zu hören. Wolfgang Köhler ist ein souveräner Pianist, mehr als bloßer Begleiter, Hans Hartmann greift behende in die Bass-Saiten, „marschiert" mit. Einzig das Schlagzeug Michael Cliftons fällt etwas ab, zu hektisch sind seine Schläge. Insgesamt jedoch ein überzeugendes Trio, das gut und gerne auch allein Clubs abklappern könnte. Von özay, der schmalen sympathischen Frau mit den lebendigen Augen, würde ich gerne mehr Blues hören. Nach dem Konzert ergab sich die Gelegenheit zu einem Gespräch mit der Sängerin. Reiner Kobe

„özay, du lebst seit 10 Jahren in Berlin, kennst die Probleme deiner Landsleute, von denen hier immerhin 100 000 leben. Warum singst du nicht von deren Erfahrungen, deren Leiden und Freuden? Warum Billie Holiday?"

„Nun, ich bin früh mit amerikanischer Musik in Berührung gekommen. Mein Vater war Jazzpianist in Instanbul, ich hörte alte Platten, auch Blues und Gospel. Ich habe mich mit den Menschen beschäftigt, die diese Musik machen, sich darin ausdrükken. Am meisten fasziniert hat mich Billie Holiday. Wenn ich sie höre, denke ich, sie sitzt neben mir und erzählt mir etwas. Sie kommt mir sehr nahe, und ich finde, daß dies sehr wichtig ist für einen Sänger."

„Zurück zur türkischen Bevölkerung bei uns, die ja weitgehend im Ghetto lebt. Und im Ghetto ist ja auch der Blues entstanden. Siehst du Parallelen?"

„Gewiß. Ich kann sehr gut die Unterdrükkung der Schwarzen in den Staaten nachvollziehen und vor allem auch, wie sie diese erlittene Erfahrung in ihrer Musik ausdrücken. Ich würde sagen, daß Harlem und Kreuzberg eng beieinander liegen."

„Die unterdrückten Schwarzen haben ja versucht, nicht nur in ihrer Musik sich auszudrücken, Dampf abzulassen, was sicher auch sehr wichtig ist, sondern auch aus ihrer Misere herauszukommen. In seinem sozialen Anspruch ist der Blues immer auch funktionale Musik. Siehst du ähnliche Möglichkeiten in deiner Musik?"

„Meine Musik ist eine spezielle. Meine Erfahrungen sind nicht unbedingt typisch für einen Türken, denn ich bin relativ wohlbehütet aufgewachsen, komme nicht wie die meisten Türken aus der Arbeiterklasse. Sie sind sehr stark der türkischen Folklore verhaftet, was bei mir überhaupt nicht der Fall ist. Mir geht es um eine neue Form von Musik, die eben nicht nur türkische Musik ist, sondern die jetzige Existenz einbezieht, Erfahrungen verarbeitet. Der türkische Arbeiterchor z. B., in dem ich seit 5 Jahren singe, bezieht sich sowohl auf europäische als auch auf türkische Elemente, einige der Instrumentalisten sind sogar Deutsche. .Fremde Türen' ist hier entstanden oder .Kindergeld', das auf der Melodie eines bekannten deutschen Kinderliedes aufbaut."

„Den Türken wird allgemein eine sehr innige Bindung an ihre Musik, der Folklore, nachgesagt. Ist das bei dir anders?"

„Wie gesagt bin ich von meinem Vater stark beeinflußt gewesen. Er mochte die Volksmusik seines Landes nicht. Mit ihr kam ich erst hier in Berührung, im türkischen Arbeiterchor."

„Was bewegt einen Menschen der Mittelschicht, der du ja angehörst, sich mit Blues zu befassen, einer Musik der Unterdrückten?"

„Ich bin ein politischer Mensch, fortschrittlich gesinnt. Ich singe seit fünf Jahren politische Lieder, Gewerkschaftslieder aus den USA, chilenische und türkische Lieder. Ich fühle mich der Arbeiterbewegung verpflichtet."

„Die Texte der Lieder von Billie Holiday sind ja nicht unbedingt politisch. Was ist es nun, was dich besonders an dieser Frau fasziniert?"

„Das ist richtig. Billie singt meistens Liebeslieder, hinter denen ich nicht immer stehe. Aber die Ausdrucksform, also wie sie singt, das ist für mich wichtig. Schön singen mit ausgefeilter Technik, das ist okay. Aber was ich für noch wichtiger halte, ist, daß etwas rüberkommt zum Zuhörer. Bei wenigen Sängern oder Sängerinnen konnte ich das feststellen, meistens bei Schwarzen, die mit starker Emotion

singen, Erfahrungen einbeziehen. In meinen politischen Programmen habe ich im • mer versucht, auch Blues zu singen mit politischen Texten."

„Etwas soll rüberkommen. Der Zuhörer soll sich betroffen, angesprochen fühlen. Denkst du dabei an ein ganz bestimmtes Publikum? Im EinStein dürfte die Mittelschicht doch recht stark vertreten sein."

„Warum sollte ich nicht vor einem Publikum singen, das überwiegend der Mittelschicht angehört? Ich finde das nicht unbedingt falsch. Auf diese Weise macht es sich vielleicht auch mal Gedanken, was außerhalb seiner Welt geschieht."

„Wo trittst du auf, wo kann man dich hören?"

„Politische Lieder singe ich auf gewerkschaftlichen Veranstaltungen, auf politischen Veranstaltungen wie Friedensfest oder Frauenfest. Da geht es mehr um politische Inhalte, während es bei der Holiday mehr um die Gesangsweise geht, Gefühl und Ausdruck. Das eine schließt das andere nicht aus, beides ist ein Teil von mir."

„Wie kommt die Musik bei deinen Landsleuten an?"

„Für sie ist es eine fremde Musik, zweifellos. Hier bedarf es eines längeren Lernprozesses. Ich bin jetzt dabei, ein eigenes Programm zu gestalten, eigene Texte zu machen. Genau so wichtig ist für mich auch die musikalische Form, die sich am Jazz orientiert. Das ist meine Stärke und die will ich nutzen. Ich halte nicht viel davon, vorbehaltlos auf die Bedürfnisse des Publikums einzugehen. Es ist bereit, neue Hörerfahrungen zu machen, wichtig dabei ist die persönliche Ansprache."

„Bringt deine Orientierung am Jazz nicht eine Distanz zum Publikum mit sich, zum türkischen ganz besonders?"

„Die Lieder sind nicht nur jazzmäßig, sondern eine Mischung zwischen afrikanischer Musik, also rhythmisch betont, und dem Gospel. Ich glaube, sie werden sich mit der Zeit verändern, entwickeln. Ich habe mich in meinem Leben viel mit Musik beschäftigt, ich werde Neues ausprobieren und bin jetzt dabei, einen eigenen Stil zu entwickeln. Was die Distanz zu meinen Landsleuten anbetrifft, so sehe ich das anders. Die Lieder des Arbeiterchors waren am Anfang auch neu. Ich rede viel mit meinen Landsleuten über meine Musik."

„Es scheint mir aber auch ein Problem des Verhältnisses zwischen Jazz und politischer Musik zu sein. Was in den USA doch eine bestimmte Tradition hat, ist bei uns noch Neuland."

„Ja, Amiri Baraka und Abbey Lincoln gibt es in Deutschland nicht."

„Wie sind deine Kontakte zur Szene hier?"

„In Gewerkschaftskreisen bin ich bekannt. In der Jazz-Szene versuche ich jetzt Fuß zu fassen. Eine größere Tournee mit dem Billie-Holiday-Programm ist geplant."

Wieder einmal auf Deutschlandtournee

Louis Nelson

aus New Orleans

Louis Nelsons Spielweise läßt sich so skizzieren: Er spielt keine Tailgate-Posaune wie etwa Edward „Kid" Ory (1889 - 1973) oder Jim Robinson (1892 - 1976), sondern bevorzugt einen weicheren, „tanzmusikartigen" Stil. Sein singender Ton kann aber mitunter sehr rauh und laut werden („Gutbucket" genannt), um besondere Effekte zu erzielen. Nelson sagt von sich selbst: „I'd rather play the smooth style - I'm not too much of a hot man, but the smooth I think I do pretty good." Als einen von ihm gern gehörten Posaunisten bezeichnete er einmal Tommy Dorsey (1905 - 1956), doch fügte er gleich hinzu, daß er ihn und auch andere Posaunisten nicht kopiere, sondern daß alles was er spiele seinen eigenen Ideen entspringe.

Louis Nelson wurde am 17. September 1902 als Sohn einer Familie geboren, die zu den oberen Schichten in New Orleans zählte. Sein Vater war Arzt, seine Mutter eine am Bostoner Konservatorium ausgebildete Pianistin. Als Louis zwei Jahre alt war, siedelte seine Familie mit ihm nach Napoleonville (etwa 80 Meilen westlich New Orleans) über, wo sein Vater künftig praktizieren sollte. Etwa im Alter von fünfundzwanzig Jahren kehrte Louis Nelson wieder in seine Geburtsstadt zurück.

Der kleine Louis interessierte sich früh für Musik, was nicht weiter verwundert, wenn man weiß, daß seine ganze Familie - seine Schwester spielte Flöte, sein Bruder Klarinette und Saxophon - musikalisch war. Mit dreizehn begann er Althom zu spielen; kurz danach hörte er einen gewissen Lawrence Hall, der sehr weich und wohltönend Posaune blies. Louis wurde sein Verehrer und wandte sich der Posaune zu. Er hoffte, eines Tages genauso wie Hall spielen zu können. Nelson und Lawrence Hall verloren sich allerdings für immer aus den Augen, als Hall von Napoleonville wegzog. Anfang zwanzig erhielt Louis Nelson bei Professor Clairborne Williams Posaunenunterricht.

Seine erste Tätigkeit als Musiker übte Louis Nelson Mitte der 20er Jahre in der Band des Geigenspielers Joe Gabriel aus, die seit 1910 bestand und ein reichhaltiges Repertoire alter Tanzweisen, Walzer und renommierter Stücke beherrschte. Ähnlich Sidney Desvignes Orchester war diese Kapelle eine „full reading" Band und bot somit eine gute Grundlage für heranwachsende Musiker.

Anfang der 30er Jahre spielte Louis Nelson in "New Orleans mit dem Trompeter Kid Harris (ca. 1906 - 1951) in einer kleinen Gruppe. Im Orchester des Trompeters Sidney Desvigne (1893 - 1959) saß er dann wieder in einer größeren Band, die in New Orleans zumeist für die gehobene Gesellschaft in Tanzhallen aufspielte und während des Sommers Engagements auf dem Flußdampfer Capitol wahrnahm. Die Musik wurde anhand geschriebener Arrangements also nicht spontan aus dem Kopf gespielt, was für Nelson als perfektem Notenleser keine schwierige Aufgabe darstellte. Weil er jedoch zu trinken begann, mußte er nach fünf Jahren Desvignes Big Band verlassen und wurde durch Eddie Pierson. (1904 - 1958) ersetzt. In der Zeit der Weltwirtschaftskrise spielte Nelson u. a. auch klassische Musik in einer sog. WPA-Band (Die WPA-Works Progress Administration hatte seinerzeit ein Programm aufgestellt, um Musikern zu helfen). Oscar „Chicken" Henry (1888 - ?) war in derselben Band als zweiter Posaunist angestellt. 1936 trat Louis Nelson dem Tuxedo Orchester des Posaunenspielers William „Bebe" Ridgely (1882 - 1961) bei.

Während des zweiten Weltkriegs wurde Nelson zur Marine einberufen, mußte aber, dank seines Alters, nicht an die Front nach Japan. Er wurde bei Memphis, Tennessee, stationiert, wo er als Militärmusiker für zweieinviertel Jahre seinen Dienst versah. Nach seiner Rückkehr arbeitete er in New Orleans mit den Trompetern Avery „Kid" Howard (1908 -

Jazz aktuell

Intensive Kommunikation

Jazzclub special

Eines stand bei den drei Konzerten, die unter dem Motto „Jazzclub special" im Viilinger Jazzkeller abliefen, gleichermaßen im Mittelpunkt: intensive Kommunikation. Dabei hatten die Besucher erstmals die Gelegenheit, auch die Wechselwirkung zwischen Musik und Mimik zu erleben - ein Experiment besonderer Art, das auf erstaunlich gute Resonanz stieß. Vor dem Swing-Spektakel, das im Theater am Ring ablief, wurde - als Ableger des Festival VS swingt - ein Vorprogramm gebo • ten, das mehr als ein reizvoller Kontrast zum Hauptprogramm gewesen ist und für die Besucher ein durchaus zufriedenstellendes Erlebnis bedeutete.

Den Auftakt bildete das ungestüm drauflosmusizierende Jazzzwio, bei dem sowohl die Musikalität hervorstach, wie auch das blinde Verstehen der beiden kauzigen Musiker untereinander. Werner Pirchner, Vibraphon und Marimba und Harry Pepl, Gitarre, schaffen mit Hilfe von viel Technik einen eigentümlichen Sound, der schon fast in neue Klangdimensionen vordringt. Pirchner und Pepl geben auch ein Beispiel dafür, wie Technik in positivem Sinne verarbeitet werden kann. Was ist da mehr zu bewundern: die brillante Kommunikation oder die so perfekte Beherrschung der Instrumente? Pepl gibt - mit Hilfe von Spezialverstärkem - seiner Gitarre einen breitflächigen, fast sphärischen Klang und Pirchner setzt die dazugehörenden musikalischen Farbtupfer auf. Alles wird mit einer ungeheuren Spielfreude vorgetra • gen und auch im Laufe des Konzerts läßt die Konzentration nicht nach. Eigentlich nur schade, daß dieses so schöne Duo so selten bei uns zu hören ist.

Intensives Zusammenspiel konnte auch am zweiten Abend der kleinen Konzertreihe bewundert werden, bei Heinz Sauer und dem Bob Degen Trio. Alle Musiker sind im Jazzkeller hinlänglich bekannt, dennoch war die Begegnung mit diesem ausgezeichneten Quartett ein Ohrenschmaus. Sauer, der nicht ohne Grund zu den besten europäischen Saxophonisten gerechnet wird, präsentierte sich in Hochform und schaffte gemeinsam mit seinen Begleitern, traditionellen Jazztiteln ein überzeugendes modernes Gepräge zu geben. Der Saxophonist spielt dabei seine erstklassige Technik voll aus und legt in sein Spiel äußerst viel Rhythmik hinein. Die Aktualisierung der alten Jazztitel (zum Beispiel von Ellingtons „Chelsea Bridge") kann hier als gelungen angesehen werden, als eine Fortführung der Jazzgeschichte. Sauer kann sich dabei auf seine Begleiter verlassen, vor allem auf den feinfühligen Pianisten Bob Degen der ein kunstvolles Netz von Tonlinien spinnt und die Grundlage für Sauers Saxophonspiel liefert. Thomas Heidepriem, Bass, und Thomas Cremer, Schlagzeug, komplettieren dieses so überzeugende Quartett.

Ganz anders der dritte Abend, an dem die kleine Bühne freigeräumt ist, die Instrumente mit im Zuschauerraum stehen. Andy Geer agiert hier zu der vielschichtigen Musik Peter Ponzols. Andy Geer ist Pantomime und drückt mit seiner Körperspra • ehe das aus, was Musiker mit Hilfe ihres Instrumentes sagen wollen. Zu den Klängen des Multi-Instrumentalisten Peter Ponzol (er spielt Saxophon, Flöten, Lyricon, Synthesizer und verfügt über weitere vielfältige, aber gut eingesetzte Effektgeräte) bewegt sich Andy Geer. Er spielt mit den Tönen, die ihm entgegengehalten werden, reagiert nicht nur, sondern formt sie gewissermaßen mit. Das alles ist absolut improvisiert. Die Kommunikation zwischen diesen Künstlern ist äußerst intensiv und spannungsgeladen. Die Zuschauer sind nicht allein von den Ideen des Pantomimen und von seiner Ausdrucksstärke verblüfft, sondern auch von der musikalischen Ergänzung, die überzeugend von Ponzol gegeben wird. Ein Gespräch zwischen Musik und Mimik, das zum Ende noch zu einem richtigen Workshop wurde, bei dem der Baritonsaxophonist Burkhard Kienzier und Geers Partnerin ein regelrechtes Musiktheater vorführten. Diese Faszination der Zuschauer machte deutlich, daß das Experiment Jazz & Pantomime als gelungen be • zeichnet werden kann.

Friedhelm Schulz

Eine Parade der Heimkehrer und Doppelgänger

VS swingt 82

,,VS swingt 82" - in Villingen hatten heuer die Heimkehrer und Doppelgänger das große Sagen. Denn zum einen tummelten sich da Herrschaften, die in früheren Jahren alle schon einmal ihren Jazz auf der Bühne des „Theaters am Ring" vom Stapel gelassen haben: die Pianistin Dorothy Donegan mit ihrem Trio sowie die Bands von Wild Bill Davison und Lionel Hampton. Sozusagen Heimkehrer also. Und zum andern hat die Leitung des Festivals dem Publikum ganz ohne okkulte oder maskenbildnerische Tricks zu einem Erlebnis mit Doppelgängern verholfen.

Wie das? Da waren sie nun also, die Concord All Stars, die ihren Namen jener Schallplattenfirma verdanken, bei der sie in die Rillen schaffen. Zu hören war ein schön daherswingender Mainstream Jazz, ausgeglichen, verbindlich, die angemessene Klarheit der Hochklassik. Wohltuend die solide Rhythmusgruppe, trotz einiger Patzer noch ansprechend der junge Trompeter Warren Vache, der nicht ungeschickt zwischen dem weichen Schmelz eines Harry Edison und den robusten Stößen eines Roy Eldridge hin- und herpendelt. Als Haupt der Clique der vieldiskutierte Tenorsaxophonist Scott Hamilton, der sich mit seinen 28 Jahren ganz dem Stil der Tenorväter Coleman Hawkins und Ben Webster verschrieben hat. Und als Gast der um 20 Jahre ältere Saxophonist AI Cohn, einer der berühmten „Four Brothers" aus der alten Woody-Herman-Band.

Draufgängerisch jung: AI Cohn, blaß im Hintergrund: Scott Hamilton
Foto: Friedhelm Schulz

Eine denkwürdige Session. Denn wie draufgängerisch jung wirkte der Endfünfziger Cohn, der einmal von sich gesagt hat, „Ich bin so'n jiddischer Kerl aus New York" - und der auch so spielt. Nämlich gewitzt und gehärtet, voller Ideen, fern aller Sentimentalität und frei von dem Zwang, per Reminiszenz an die an-

schmiegsame Linearität der LesterYoung-Schule, der man ihn zurechnet, erinnern zu müssen. - Und wie ältlich dagegen wirkte doch der Endzwanziger Hamilton, der ständig den sonoren, rauhen Ton von Hawkins und den luftig ausschwingenden Balladenhauch von Webster imitiert und dabei über blanke Kompilationstechnik nicht hinauskommt. Hamilton hat eine Menge Floskeln aus dem Gesamtwerk der Herren Hawkins und Webster in seinem Horn, er zitiert, setzt dabei immer wieder zum typischen Hawkins-Crescendo an - aber diesem Ansatz folgt nichts eigenes, folgt nichts, was sich mit der Botschaft eines Hawkins vergleichen ließe. Zu mächtig thront das Hawkinsche Über-Ich über dem jungen Mann, der unablässig kopierend schließlich ganz der Anempfindelei erliegt - die hautnahe Imitation des Doppelgängers läuft Gefahr, jeden Moment in unfreiwillige Parodie umzukippen. Als Heimkehrer und Doppelgänger in einer Person schließlich trat der französische Geiger Didier Lockwood auf. Als Heimkehrer, weil Lockwood mit seiner „Group" wieder zum Startpflock seiner Karriere, zum Rock, zurückspurtet. Und als Doppelgänger, weil er dabei jene verpopten Scherzartikel vom Fließband purzeln läßt, mit denen sein geigender Landsmann Jean-Luc Ponty in Amerika nicht die schlechtesten Geschäfte macht. Zugegeben, in diesem Festival-Finale,. (einer „Gala" der Villinger Schallplattenschmiede MPS), zeigte Lockwood nicht nur seine überragende Technik, sondern er ließ hin und wieder auch mal eine interessante Passage aufblitzen, er spielte einen schönen, kantilenenreichen, durchaus ohrwurmverdächtigen Blues und das reizvolle „Fasten seat bells" mit seiner Mixtur aus Country und Psychedelic. Und vielleicht hätte das alles mehr an Gewicht gehabt, mehr Breite gewonnen, wenn da nicht die Dauerprimitivismen des Mannes am Baß gewesen wären - doch an dieser bulligen Panzersperre prallte so ziemlich alles ab. So blieb das Bessere die karge Ausnahme, als Flitzfiddle-Didi setzte Lockwood auf billigstes Discofutter für die Musicbox, erging sich in seiner Eigenschaft als Altsaxophonist in infantilem Gedudel - und wenn er schließlich wieder geigend das Tempo radikal drosselte, um sein „Zbiggie", ein Gedenkstück für den Geiger Zbigniew Seifert zu bringen, dann kommt die peinliche Kehrseite des Sportiven zum Vorschein, dann dampft eine dikke Weihrauchsuppe auf und verbreitet jene schwammig feierliche Adagio-Seligkeit, wie sie das Hitparaden-Violinkonzert eines Max Bruch so berühmt-berüchtigt gemacht hat.

Klaus Robert Bachmann

Jazz als Profi-Show

Sammy Davis jr.

Warum nun gerade der im „Podium"? Hat der nicht Platz genug in „Stern" und ZEIT und all jenen Hochglanz-Postillen, die sich den Blick aufs Business, nicht jedoch auf die Musik an sich erlauben - und selbst das meist nur mit spitzen Fingern? Gemach. Zum einen gibt es bei Sammy Davis jr., bei „Mister Pro", dem Professional, wie es PR-like verkündet wird, viel zu sehen und zu hören, was all die Cliquenbildner des Jazz lange schon vergessen haben. Viel auch gibt es zu lernen über die Show-Gepflogenheiten, über die schmierigen Theater-Kaschemmen, in denen eben auch Jazz-Musiker ihre Ideen ausbrüteten - nach Feierabend zumeist, bis weilen aber auch mit dem Star der Show gemeinsam. Und zum zweiten gilt es nun wohl einen der letzten, wenn nicht den letzten Könner überhaupt zu verabschieden, der noch mit dem Geist der alten Minstrel-Shows zu Werke ging und geht, der auch in der Las Vegas Show, auch im teuren Nobelbunker Congress Centrum Hamburg mit all den Klunkern an den schmalen Fingern nie vergißt, daß er der Underdog gewesen ist, daß seine Professionalität harte Schule ist und daß sein Ruhm auch den Sieg seiner Musik bedeutet. Und das ist nun mal vorzugsweise der Jazz.

Und um das mitzubekommen, braucht man eigentlich nicht einmal auf den ersten Standard seiner Show zu warten (in diesem Falle die Story von der Lady, die ein Tramp ist). Das Gefühl, das Flair, das der kleine Riese ausstrahlt, überträgt sich selbst in den eher der Schnulzen-Terminologie entnommenen Songs als pures Feeling. Denn es scheint nichts zu geben, was er nur halb serviert. Insofern verwundert es auch nicht, daß er einen Hit der 50er mit all dem klebrigen Belcanto jener Zeit versüßt. Aber ebenso wenig halt, daß uns kaum zehn Minuten später die Tränen dick über die Wangen rollen: die Klage vom „OId Man River" aus Jerome Kerns „Showboat", die mir so noch nie zu Ohren kam - als ergreifende und zutiefst menschliche Leidensgeschichte von eternellem Format. Wenn die Amerikaner nichts als das zur Weltkultur beigetragen hätten - es hätte schon einen vorderen Platz in der Rangliste verdient.

Wie stellt ein Sänger, Tänzer und Geschichtenerzähler wie Sammy Davis jr. das an? Ich meine, es ist das Gefühl, daß es nichts Trennendes zwischen Bühne und Publikum zu geben scheint. Daß wir uns der kollektiven Vorstellung hingeben können, der da auf der Bühne würde das alles tatsächlich nur für uns veranstalten. Daß wir über der unbedingten Ehrlichkeit, die wohl Sammy Davis' jr. hervorstechendstes Merkmal ist, die routinierte Präzision dessen vergessen, was uns rührt und bewegt. Daß es keine Trennung zwischen der Show-Institution und dem Menschen gibt, der uns mit dem Lehrer Bojangles sein eigenes menschliches Unterhaltungsprogramm auf die Bühne beschwört. Wenn es denn Definitionen gibt für das, was wir im Jazz so gern als Feeling für, mit und in der Musik bewundern, ein Feeling, das - wenn es tatsächlich da ist - den Macher wie den Hörer gleichermaßen intensiv befallen kann - in der Show des Sammy Davis jr. bekommen wir ein Zipfelchen dessen zu spüren.

Es gehört dazu, daß hinter Davis ein 30-Mann-Orchester agiert (unter Leitung sei • nes Jahrzehnte-Freundes George Rhodes). Es gehört auch dazu, daß sich dieses Orchester als Showband des permanenten Kompromisses versteht - zwischen den fetten Streichersätzen, stellvertretend fürs gute alte Abendland, und den kräftigen, manchmal etwas klotzig arrangierten Big Band-Passagen. Das alles ist Zutat, nicht Extrakt. Den erleben wir, wenn sich Davis, begleitet nur vom Drummer Ricky Morello (Joe Morellos Sohn? Er klingt jedenfalls so!), durch die jazzig-getragenen Melodien aus „Porgy and Bess" swingt. Wie der Entertainer die feinste rhythmische Betonung noch im kleinen Finger hat, zeigt er hier - und es hat in dieser Branche eben nicht seinesgleichen. „I am music", meint er. Ich find's nicht zu dick.

Es gibt an diesem langen Abend - denn Davis legt nach einer knappen Eröffnung und einer etwas schrillen Gast-Dame für die eigentliche, zweistündige Tour de Force Klunker und Glitzerkram ab, stürzt sich pur ins Metier - einige Interpretationen, die im Ohr bleiben. Auch und gerade bei Jazz-Hörern. Die Tramp-Lady wurde schon genannt. Überhaupt hat Davis ein Interesse an Ellington und Strayhorn. So mancher Fremdtitel bekommt von ihm und Freund Rhodes deren Klangbild untergemischt. Auch ein Kabinettstückchen findet sich wieder, das Davis oft mit der Basie-Band zelebrierte - „Shiny stockings", gesteppt.

Die Chancen werden nun rar werden, dergleichen musikalische, menschliche und ungehudelte Aufrichtigkeit zu genießen. Denn Davis, so war zu hören, will den Vorhang für immer fallen lassen, Regie führen stattdessen, das Private pflegen. Zuzutrauen wär's ihm. Doch die Show-Welt wird um sehr viel ärmer sein ohne ihn - und Nachfolger gibt es (noch) nicht. Mag sein, daß viele Jazzer dergleichen ohne Mühe erübrigen können. Doch hier, so glaube ich, hat Soul über Show gesiegt - und deshalb täte es mir leid um Davis' Finale.

'_.•• Michael Laages

Jazz aktuell

Einseitiges Feuer

Baden Powell

So richtig blühen die Sambas und Bossa Novas des brasilianischen Gitarristen Ba • den Powell eigentlich erst auf in kleiner Trio- oder Quartettbesetzung - wenn Powell sein rhythmisches Timing extrem vorziehen kann und so die lateinamerikanische typische Überlagerung von Taktarten auskostet, wenn seine Gitarre im heftig vibrierenden Salsa-Gewirr der Geräuschinstrumente ihre kühl-heiße Linie zieht, wenn sie mit harten Flamenco-Schlägen dreinfahren und sich mit dem Baß kokette Hetzjagden liefern kann. Das alles fand sich bei ihm nicht oder nur wenig auf dem Podium der Freien Volksbühne in Berlin. Trotzdem keine Enttäuschung, nur ein bißchen Wehmut, die sich von Powells früheren, wenn auch seltenen Auftritten in Berlin nährt, und von seinen Schallplatten, auf denen Powell mit seinen Landsleuten im großen musikalischen Stil die kleine Fiesta feiert.

Das Konzert in der Jazz-Reihe der Freien Volksbühne, wegen Paßschwierigkeiten Powells an der DDR-Grenze von Montagabend kurzfristig in die Dienstagnacht verlegt, wurde zum merkwürdig einseitigen Jubelereignis. Denn der vitale Funke, den die Musik zu schlagen pflegt - ihn brachte das treue Publikum selbst mit.

Scheu lächelnd absolvierte Powell sein Programm, musikalisch frisch durchgemustert aus den Kulminationen und Kreuzungen seiner andauernden Pariser Jahre. Das dortige Quartier Latin - deshalb wohl ist es bevorzugtes Domizil von Musikern aus aller Welt -, beläßt jedem seine Eigenart; keiner wohl kann sich trotzdem der stilistischen Zentrifugalkraft des musikalischen Schmelztigels entziehen.

Powell demonstrierte fast kühl die Erweiterung seines stilistischen Spektrums von Brassens über verhalten, schwelgende europäische Barock-Gitarrenlyrik bis hin zur indischen Raga. Perfekte Kopien im typischen Powell-Stil sind das. Nämlich raffinierte melodische Schlichtheit gegen einen harmonisch virtuos akzentuierenden Gitarrensatz zu montieren, darunter der manisch heftige Tanz der Baßfiguren. Oft, im zweiten Teil des Auftritts überwiegend, der Ausbruch in kecke brasilianische Sprachscherze, fixiert in der melodischen Übersichtlichkeit, die Powell der brabbelnden Schlagerhaftigkeit abgewinnt. Man kennt teilweise die Stücke, die Themen, die Schlager. Auch den präzis und hart zupackenden Flamenco-Anschlag, seine leuchtende Klarheit in der musikalischen Hitze, den plötzlichen Übergang des rhapsodischen Gestus zur tanzbaren festen Bewegung. Alles faszinierend, aber doch trockengelegte Medleys. Ich warte wieder auf ein Konzert, in dem ein Guy Pedersen am Baß agiert und ein Jorge Arena oder ein Luis Agudo das Fest der Geräusche feiert, und bei dem der Funke nicht nur einseitig Feuer schlägt.

Jürgen Engelhardt

Strawinsky-Tribut

Musiktage Baden-Baden

Es begann mit einer chronologischen Retrospektive, die des Umstandes gedachte, daß Strawinsky in den Vierziger Jahren eine ausgesprochene Schwäche für die Band von Woody Herman hatte. Und also vernahm der Gast im Weinbrennersaal des Kurhauses zu Baden-Baden erst einmal jenen flott swingenden, handfesten Big Band Jazz, der Strawinsky einst zum Herman-Fan hatte werden lassen. Die da im Kurhaus jazzten, die Musiker der Big Band des Westdeutschen Rundfunks unter der Leitung von Dieter Glawischnig, sie machten ihre Sache trefflich, Mainstream ist ihr Metier, da kennen sie sich aus.

Strawinsky meets Herman. Die Big Band aus Köln bringt jenes „Ebony Concerto", das Strawinsky für Herman geschrieben hat. Der kundige Bandleader Glawischnig versucht dabei nicht ohne Erfolg, dem Werk etwas Swing einzuhauchen, indem er die hartkantig schroffen Stakkati der Blechbläser durch weichere Saxophonlinien unterminiert. Das Ganze hatte fast die Prägnanz, die Edelhagen einst dem Concerto gegeben hatte.

Chronologischer Schritt Nr. 3: die fließend swingende Antwort der Herman-Band, „Igor Igor", eine Retourkutsche, die dem Maestro signalisieren sollte, was Jazzdrive ist. Und im späteren Verlauf der Session folgen noch andere Prachtexemplare aus dem Herman-Repertoire, das legendäre „Four Brothers" fehlt selbstverständ • lieh nicht.

Jazz meets Strawinsky - mit dem Swing hat der Meister einst vergeblich gerungen. Ob denn der Jazz von heute da etwas in umgekehrter Richtung bei Strawinsky ausrichten kann? Wie Bernd Konrad jedenfalls als improvisierender Saxophonist in seiner Bearbeitung eines Tanzes aus dem ,,Feuervogel"-Ballett nach Überwindung einiger Sperrblöcke die Sache in ekstatischen Jazz hochtrieb, das konnte sich hören lassen. Und ebenso verhielt es sich mit Konrads „Hexentanz", der hier uraufgeführt wurde und zu dem der junge deutsche Avantgardemusiker durch „Sacre du printemps" angeregt wurde. Ein bewegendes, dramatisches Duell des Bläsers mit der Sängerin Lauren Newton, die sich schließlich - Hexe als Ausgestoßene der Gesellschaft - aus dem Dialog herausschreit, ihre Koloraturen zu rasenden Wortkaskaden zerfetzt, dabei von atemraubender rhythmischer Genauigkeit ist und immer wieder mit scheinbarer Leichtatmigkeit von der „geläufigen Gurgel", um mit Mozart zu sprechen, zur Wahnwitz-Ästhetik des Undergrounds hinüberwechselt. Ein Werk der komplizierten Gefühlsmischungen und ein überzeugender Beweis dafür, daß der neue Jazz den alten Strawinsky durchaus nicht zu den Akten legen muß.

Klaus Robert Bachmann

Feingewebte, empfindsame Bilder

Herbert Joos Quartett

Der Frankfurter Jazzkeller ist zu Beginn des Konzertes mit dem Herbert Joos Quartett nur mäßig gefüllt; zwölf Besucher verteilen sich im Halbdunkel des Gewölbes, eine nicht gerade beflügelnde Atmosphäre für Musiker wie Publikum. Oben, in der „Jazzgass", tummeln sich haufenweise die Angehörigen des freien Lebens beim Baseball (!) oder vor den diversen Kneipen mit neoromantischem Interieur und huldigem ihrem Drang zu sehen und gesehen zu werden.

Die Musiker des Quartetts (Joe Koinzer, Schlagzeug und Percussion, Jürgen Wuchner, Bass, Paul Schwarz, Klavier, Herbert Joos, Flügel- und Baritonhorn) beginnen ihr Konzert mit einer balladesken Parabel, die sich, aus anfänglich getragenen, an Meeresrauschen erinnernde sphärische Klangcollagen, in lebhafte Swingassoziationen ausbreitet. Joos bläst auf dem Flügelhorn weiche, ausführlich durchgearbeitete Melodiebögen, Koinzer treibt mit präzis artikuliertem Swing, Schwarz streut leichtgesetzte, an Evanssche Einfachheit erinnernde Phrasen ins Spiel und Wuchner unterstützt prägnant.

Gleich diese erste Nummer, „Symphonie in B", wird zu einem Höhepunkt des Abends: In ihr spiegelt sich die musikalische Stärke und intensive Kommunikation im Zusammenspiel der Vier wieder. Es sind feingewebte, empfindsam ausgemalte Bilder, die die Musiker sich und dem - langsam anwachsenden - Publikum erzählen; Reflexionen und Bekenntnisse werden spielerisch weitergetragen, aus-

Verwaschene Laute mit arg wenig Biß: Miles Davis Foto: Karlheinz Bechholz

geschmückt, ergänzt oder zitathaft fortgesetzt. Bilder von sonnendurchfluteten Landschaften erscheinen, mischen sich mit verschwiegenen Sehnsüchten zu donnernd brechenden Wellentürmen -, sich überschlagende Fluten lassen mitreißende Allegorien aus Traum und Bewußtsein entstehen. Dazwischen, ruhig gesetzte oder leidenschaftlich ausgespielte Zitate aus der glühenden Geschichte des Jazz. Dialektisch versponnene Abenteuer der Phantasie; eine Reise ins Schlaraffenland der Musik, ohne den bitteren Nachgeschmack von faulendem Kitsch. Die knisternde Spannung, die die vier Musiker rhalten können, bis die ersten Gäste eintreffen, die den Jazzkeller mit einer Bier-Tankstelle verwechseln, verbreitete eine Ahnung davon, daß musikalische Freiheit, ndividuelle Ausdrucksmöglichkeiten und kollektive Erfahrung grenzenlos sein können.

Hans-Hugo Schildberg

Vielleicht der letzte Coup

Miles Davis

Als er sich nach sechs stillen Jahren im vergangenen Sommer wieder zu Wort meldete, live in New York und mit einer neuen Plattenkonserve, da hatten Jazz- wie Rock-Welt gleichermaßen aufgehorcht. Und Erwartungen wurden geschürt: Trompeter Miles Davis, 55 Jahre, schwer krank, sollte - wie schon um 1970 herum - noch einmal für einen großen Musik-Coup zwischen den Jazz- und Rock-Fronten gut sein. Seine kurze Europatour mit Stationen in Hamburg und Frankfurt beweist jedoch eher, daß dieses Kalkül wohl zum letzten Mal so perfekt aufgegangen ist. Das Ergebnis taugt höchstens als mittleres Ereignis.

Miles, das ist heute mehr denn je die kühle, unnahbare Legende einer musikalischen Idee. Ein harter Abend für Fotografen in der Frankfurter Jahrhunderthalle: kaum ein Schuß ist drin - Davis spielt meist mit dem Rücken zum Publikum, in sich gekehrt, verschlossen, kaum interessiert an den Dingen um ihn herum, auch nicht an dem Jubel nach der Show, die keine sein darf. Strenge, Kälte sogar-das sind die Gefühls- und Wärmegrade, die von der Bühne ausgehen.

Und spürbar ist der Star gealtert. Was auf der Schallplatte „The Man with the Horn" dank vorzüglicher Aufnahme- und Mischtechnik noch nach Klasse klingt, jene typischen, lyrisch-weitgespannten Melodiebögen, mit denen Davis Klangfarben und Strukturen der Werke vorgibt, das verkümmert im unerbittlichen Live-Alltag zum mühseligen Geschäft. Sympathisch zwar, daß Davis versucht, die alten Tricks auch in alter Schärfe zu zelebrieren, doch Lippen und Lunge wollen halt längst nicht mehr so, wie ihr Besitzer will.

Davis war nie der große Trompeten-Techniker, doch heute nun scheinen Ansatz und Kraft endgültig dahinzuschwinden. In wenigen Momenten, den schönsten des Abends, blitzt diese kristallklare Eleganz des melodischen Brückenbauens noch einmal auf - doch der Rest sind verwaschene Laute mit arg wenig Biß.

Und gerade da könnte Miles Davis dann die helfenden Hände einer guten Band gebrauchen. Wenn es sie gäbe. Doch an diesem Abend läuft wenig, manchmal noch weniger zusammen. Das Ensemble, strenger unter Davis' Fuchtel, als es bislang den Anschein hatte, produziert Loch auf Loch - und die Musik stürzt fleißig ab. Belanglosigkeiten, mit wenig Sinn für Zusammenhänge aneinandergewurschtelt, wohin man hört - bei jenem Gitarren-Kraftprotz Mike Stern, der jeder Rockband von Mittelmaß Ehre machen könnte, beim Saxophonisten Bill Evans, dessen solistische Ausflüge des Ensemble nur beiläufig zu berühren scheinen. Gleiches gilt für Baßmann Marcus Miller und sogar für die sonst so vorzüglichen Rhythmus-Routiniers Al Foster und Sam Figueroa. Verschenkt sind sie alle, und zwar an eine Idee, die gemeinsam mit ihrem Kopf und Herz Miles Davis alt geworden ist.

Mag sein, daß man Davis mit seinem rummelträchtigen Wiederbeginn nur wenig Freude bereitet hat. Denn die Macken sind so offenkundig und unüberhörbar, daß von hier aus kaum Neues beginnen kann. Ein Vakuum wird bleiben. Anscheinend auch menschlich: Am Schluß des trotz allem umjubelten Frankfurter Auftrittes stürmt noch ein weiblicher Fan die Bühne, einen Arm voll Blumen. Miles Davis nimmt die bunte Huldigung ungerührt zur Kenntnis. Kalt - wie die Musik.

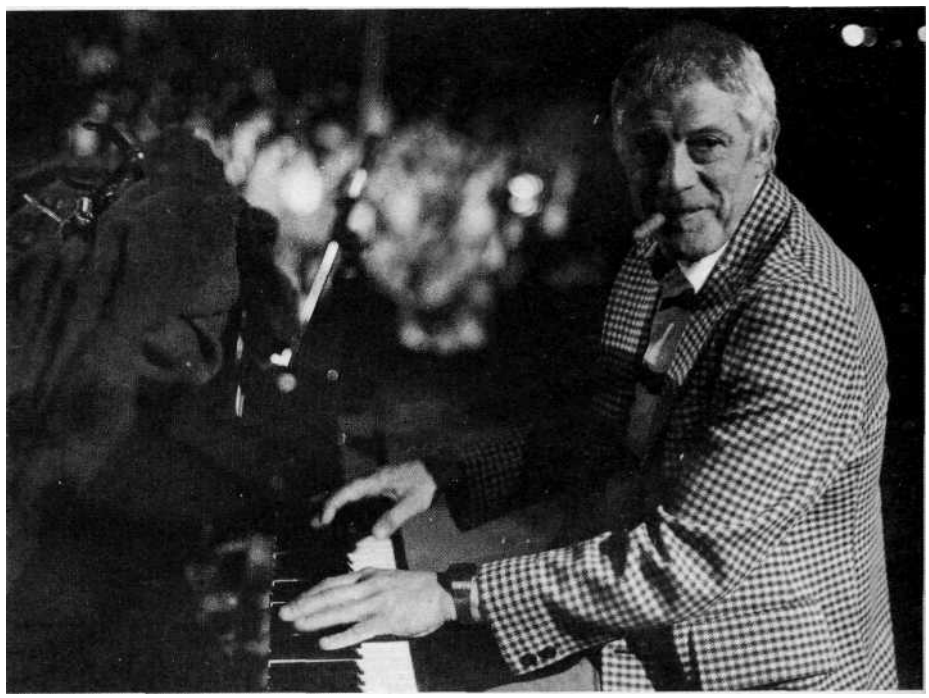
Michael Laages

Jazz aktuell

Jazz zum **Nulltarif**

Festival in Murcla

Viel Drive: Brass, Reeds & Rhythm in Murcia


Professionelle und vitale Musik: Stan Greig

Fotos: Hans Kumpf

Der Jazz fristet in Spanien, gemessen an der mitteleuropäischen Szene, ein ziemlich bescheidenes Dasein. So existiert nicht einmal (mehr) eine Jazz-Zeitschrift in spanischer Sprache. Und vor einem Jahrzehnt meinte gar ein international erfahrener Fachmann vom Jazz Forum, dort sei eigentlich noch weniger los als in Albanien. Nur zwei Musiker von der iberischen Halbinsel konnten sich bislang weltweites Renommee erspielen: der blinde Pianist Tete Montoliu und der Saxophonist Pedro Iturralde. Jazz-Festivals gab es immerhin in den Hauptstädten der beiden auf nationale Autonomie pochenden Provinzen, nämlich im baskischen San Sebastian und im katalonischen Barcelona. Lediglich als Touristenattraktion vermochte ein mit US-Stars bestücktes Fest an der Costa del Sol zu dienen.

Ganz neue Wege geht man jetzt allerdings im dem achtzig Kilometer südwestlich von Alicante gelegenen Murcia. Dort kamen 1979 in den nach fünfzig Jahren ersten freien Gemeinderatswahlen die Sozialisten ins Rathaus. Zu den seitherigen Feierlichkeiten um Ostern, der „Semana Santa" (der „heiligen Woche" mit Prozessionen) und den „Fiestas de Primavera" (den Frühlingsfesten mit Trachtenumzügen) koppelten sie 1980 erstmals ein internationales Straßentheater-Festival und im letzten Jahr „Jazz en la Calle" an. Der „Jazz auf der Straße" sollte die in Francos Zeiten nicht gerade staatlich geförderte Musik der Bevölkerung unmittelbar nahebringen. Eine familiäre und improvisierte Atmosphäre wurde dabei angestrebt und erreicht. Dazu wollte man absichtlich keine arrivierten Größen verpflichten, sondern weniger bekannte aber trotzdem qualitativ hochwertige Gruppierungen präsentieren, die zum Spaß gerne mehr spielten, als der Terminplan vorschrieb.

Die offiziellen Spielstätten an dem dreitägigen Festival waren zunächst Plätze vor alten Kirchen. Mittags und abends stellten sich jeweils zwei der vier Bands vor. In den Nächten liefen dann in Bars und Kneipen heiße (Frei-Bier-) Sessions ab. Jazz zum Nulltarif also. Vielleicht kann man zukünftig die beteiligten Musiker bitten, Jazzkurse abzuhalten. Denn daß es dem spanischen Jazzleben an geeigneten Ausbildungsmöglichkeiten mangelt, meint auch der aus Montevideo stammende Aldo Caviglia, der bei Barcelona Jazz-Schlagzeug unterrichtet. Nach Murcia kam der Drummer als Mitglied des Quartetts von Bobby Stern. Stern, der in München lebende amerikanische Tenorsaxophonist, verblüffte in Murcia durch seine quasi traumwandlerischen technischen Fähigkeiten. Beispielsweise kann er ganz harmonisch in seinen modernen Mainstream mehrstimmige Phrasen einfließen lassen. Kongeniale Partner hatte er noch in dem Pianisten Larry Porter und dem Baßgitarristen Roy Louis.

Aus England kam die Swing Band des Pianisten Stan Greig. Die fünf nicht mehr ganz so jungen Herren spielten eine professionelle wie vitale Musik, brachten bekannte Standards und machten ordentlich Dampf mit dem „A-Train". Der Bandleader steht übrigens auch der London Jazz Big Band vor.

Schon zum zweiten Mal wurde Brass, Reeds & Rhythm nach Murcia eingeladen. Die Ludwigsburger Band, die früher unter dem Namen United Swing Ensemble firmierte, hat mittlerweile ein beachtliches Niveau erreicht. Die Arrangements (vom Pianisten Helmut Link, vom Gitarristen Werner Acker und vom Posaunisten Uli Gutscher) haben meist bekannte Stan • dards, auch aus der gehobenen Popmusik zur Grundlage. Viel „drive" erhalten die

Stücke durch Latin-Rhythmen und Rock-Jazz-Elemente. Bedeutsam sind auch die improvisatorischen Leistungen in den Soli, beispielsweise der beiden Saxophonisten Fidi Gänger und Raimund Wurtz. Bei einigen Nummern gesellte sich zu dem Oktett noch die Sängerin Katrin Haug hinzu, die die Themen mit enormem Feeling vortrug.
Madera ist eine Gruppe aus Madrid, und diese ließ dagegen doch einige Unsicherheiten erkennen. Ihre Konzeption reicht bis in den Free Jazz hinein, sie mußte aber jedoch dem Publikum etwas näherkommen, indem sie konventioneller spielte-zum Beispiel Coltranes,,Expression".
Diese vier Formationen spielten auch beim Festival-Finale auf dem Rathaus-Vorplatz vor ungefähr fünftausend Zuhörern. Kurzfristig wurde das Trio Camera de Gas ins Programm eingeschoben. Das mit Gitarre, Baßgitarre und Schlagzeug besetzte Trio aus Murcia hatte nur unkomplizierte Barmusik drauf. Immerhin verband es in einem Stück (allerdings nicht besonders virtuos) Flamenco mit Jazz.
Das spanische Fernsehen war mit seinem „Wochenspiegel" bei dieser Veranstaltung zugegen (Radiosender berichteten zuvor teils live), jedoch widmeten die beiden Zeitungen der Stadt dem Ereignis keine einzige Zeile. Die politische Rechte, diese hat noch in diesem Ort das Pressemonopol, sieht die neuen Kulturaktivitäten im „roten" Rathaus voller Mißgunst.
Eine richtige mobile Jazzband gab es auch. Um den Stuttgarter Trompeter Mar tin Spiegelberg sammelten sich einige süddeutsche Jazzer, die auf Dixieland machten. Das Schlagzeug bestand nur aus Konzerttrommel, Hi-Hat und Becken, der 12-Watt-Verstärker der Baßgitarre wurde von Batterie-Strom gespeist. An Straßenecken bot das Quintett seine Kunst an, und um ein spendiertes „Cerve • za" mußten die Mannen nie bangen.

Hans Kumpf

Gäste beim Jazzkonzert: Hans Kumpf (links) **und** Bernd Konrad Foto: Gaby Michel

Hauptarbeitstagung in Darmstadt

„Komponieren heute"

Das Komponieren heute - es ist immer noch von ökonomischen Bedingungen abhängig, es widerspiegelt in seiner Pluralität und Widersprüchlichkeit die gesellschaftliche Realität. Dies zeigten bei der diesjährigen Hauptarbeitstagung des Darmstädter Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Kongreßreferate und Seminare, die zu dem Themenkomplex ästhetische, soziologische und pädagogische Fragen aufwarfen und zu beantworten versuchten.

Wie vielfältig sich die Zeitgenössische Musik gibt, legte Johannes Fritsch dar. Beispielsweise Karlheinz Stockhausens „intergalaktische Paradiesvorstellungen", außereuropäische Einflüße als „exotisches Gewürz für die eigene Suppe", die mit Patterns arbeitende Repetitive Musik (Minimal Music), die — von interessierten Verlagen manipulierte - Neo-Romantik und natürlich die Elektronische Musik, welche schließlich schon genügend Meisterwerke hervorgebracht habe. Zukunftschancen räumte Fritsch besonders der mit vokalen Elementen angereicherten Musik und der Mikrotonalität ein. Außerdem könnten durch das Selbstmusizieren (des Komponisten) Kräfte freigesetzt werden, die anders nicht zur Entfaltung gelangen können.

Dies wissen natürlich die Jazzer schon längst. Improvisation ist schließlich das Herz und die Seele dieser Musik. Mit dieser Aussage eröffnete Ekkehard Jost sein Referat mit dem Titel „Geschriebener Jazz". Zur Funktion des Komponieres in einer nicht komponierbaren Musik. Somit war das Problem zwischen Spontanem und Festgelegtem im Jazz bereits erkannt und umrissen. Der in Gießen lehrende Musikwissenschaftler behandelte das Thema vornehmlich an vergangener Jazzgeschichte. Zu Bebop-Hochzeiten wurden die Musiker mitunter gezwungen, auf die Harmonien bereits populärer Stükke eine Eigenkomposition zu schreiben, um auf Tantiemenabgaben an die Tin Pan Alley verzichten zu können — die Produzenten schoben den Profit ein. Mit der Musik von Charlie Parker, Andre Hodeir und Ornette Coleman setzte sich Jost besonders intensiv auseinander.

In einem Seminar analysierte Ekkehard Jost Alexander von Schlippenbachs „Sun" für das Globe Unity Orchestra, während Dieter Glawischnig (er gab in Darmstadt einen Klavier-Kurs) und Bernd Konrad (er unterrichtete wieder Saxophon) eigene Werke erläuterten. Glawischnig stellte eine mit viel „drive" abfahrende Zwölfton-Komposition für Big-Band vor, Konrad erläuterte seine Komposition „Der Läufer" für Sinfonieorchester und Jazz-Gruppe.

Bernd Konrad und Dieter Glawischnig (sowie der Schreiber dieser Zeilen) waren auch Gäste beim Jazzkonzert, das Ekkehard Jost (Baß-, Bariton- und Altsaxophon) zusammen mit seiner Gruppe gab. Bei der Session wurden Musiker und Zuhörer gleichermaßen durch szenische Effekte überrascht - sinniger Nonsense, der in krassem Gegensatz zu der in Darmstadt vielgehörten „steifen" Neuen Musik stand, aber oft zu ähnlichen klanglichen Resultaten gelangte. Grumpff bewies zu Beginn des Abends, wie gekonnt und folgerichtig komponierte Parts mit Improvisation sowie Klangsensibilität mit Expressivität in Einklang gebracht werden können.

Hans Kumpf

Jazz aktuell

Rhythmen im Hinterkopf

NDR-Jazz-Workshop

Treffen wie dieses sind nicht ohne Risiko. Denn Beispiele gibt es in genügender Zahl, wo hochkarätige Musikanten, aufgefordert, sich zum Duogespräch zusammenzufinden, im Grunde nur ihre Soli mit Begleitung fortsetzen. Gerade im Jazz fordert das Duo, noch dazu eins ohne festgeschriebenen rhythmischen Hinter • und Untergrund, stets etwas Besonderes. Routine allein bringt's also lang noch nicht. Im Jazz-Workshop des Norddeutschen Rundfunks, dem 169. mittlerweile und zuweilen auch abseits von Hamburg im Hannoveranischen aufgezeichnet, findet eine Begegnung statt, bei der nun mal wirklich jeder das Seine beizusteuern hat - und bei der daraus tatsächlich ein harmonisches Ganzes wird. Lee Konitz und Albert Mangelsdorff führen dabei durchaus exemplarisch vor, wo der musikantische Egoismus aufhört und das kollegiale Jazz-Empfinden beginnt.

Einstmals waren diese beiden so etwas wie Schüler und Lehrer - ein Verhältnis, demgegenüber inzwischen lange schon die freundschaftliche Gemeinsamkeit Platz ergriffen hat. Nicht umsonst war es Alberts erklärter Wunsch gewesen, im Jazz-Workshop mal wieder mit dem Ex-Vorbild Lee gemeinsam Musik zu erarbeiten. Lee Konitz - das bedeutete für die jungen Jazzer zwischen Rhein und Elbe nach dem Kriege den Einbruch des kühlen, intellektuell-distanzierten Improvisierens in eine Musikwelt, die geprägt war von den vermeintlich heißen Oldtime- und Swingidealen, drahtlos aus den Staaten importiert. Und als der Saxophonist dann seine Heimat verließ, um viele Jahre lang in der „Alten Welt" zu arbeiten, wurde er einer der wichtigsten Botschafter dieses neuen, kristallklaren Jazzgefühls.

Albert, der Posaunist, gehörte dann zu den ersten, die in Deutschland mit Konitz musizierten - die Produktion ,,Zo-Ko-Ma" (mit Attila Zoller als drittem Bruder im Geiste) zählt unverändert zu den Meilensteinen im deutschen Jazz. Zu ,,Ko-Ma" reduziert, findet sie sich im aktuellen Programm wieder.

Konitz und Mangelsdorff erinnern sich im Workshop auch sonst tongewaltig an jene Zeit, wie der ganze Abend im Funkhaus Hannover ein Erinnern an alte Stimmungen ist. Konitz' kühl kalkulierte, aus der nervösen Hektik des Vorbilds Charlie Parker destillierte Themen sind Beispiele der ,,coolen" Musik jener Jahre, die so „kühl" ja nie war - wie zu hören ist. Die Improvisationen der beiden ranken sich aneinander entlang, suchen und finden gemeinsam Stimmungen und Klangbilder, die in ihrer Art kaum Gleichwertiges besitzen. Höchstens im Duo mit dem ähnlich gewandten Martial Solal gelang Konitz bei den Berliner Jazztagen 1980 ähnliche Dichte.

Mangelsdorffs bahnbrechender „Trick" war - wie allseits bekannt - seine Überblastechnik, die es ihm erst ermöglichte, gleichzeitig singend und blasend ganze Akkorde hörbar werden zu lassen. Er nutzt sie derzeit mehr denn je - so auch im Workshop für Kumpel Lee -, um sich an die musikalischen „Moods" aus der Frühzeit des Jazz heranzumachen. Der „growlige" Trompetenton, der den frühen Ellington-Orchestern das Etikett der „Urwald-Musike" eintrug, findet heute in Mangelsdorffs Spiel eine zeitgenössische Fortsetzung.

So gehört an diesem Abend viel-Zeit der Jazzhistorie. Konitz' neue Kompositionen auf der einen Seite - darunter mit „Hannover Place" die hübscheste, die der Landeshauptstadt bislang gewidmet wurde - entstauben die 50er Jahre; Mangelsdorff geht noch weiter zurück. Und zwar auch, und gerade dann, wenn er mit „Rootie Toot", dem „erdigen Tuten", ein eigenes Stück im Stile eines tuckernden Raddampfers beisteuert.

Allein, selbst ohne den Rhythmus des anderen, leben die beiden in einer rhythmisch-atmenden Musikwelt. Mit der Zeit vermißt wohl niemand mehr Baß, Klavier und Schlagzeug. Denn den Rhythmus trägt jeder der beiden im Hinterkopf mit sich spazieren. Und es ist kein platter Gag, wenn Konitz beiläufig anmerkt, er habe heute mit „dem Atmen" das Geheimnis solcher Musik entdeckt.

So ist das in der Tat: wie menschlicher Atem ist Jazz dieser Klasse - gleichmäßig, hitzig, gelassen. Lebendig.

Michael Laages

Karlsbad wieder Festivalort

1. Jazztage in Karlovy Vary

Sie liegen zwar bereits wieder einige Zeit zurück, die 1. Jazztage in Karlovy Vary, dem ehemaligen Karlsbad, doch sollten sie nicht übergangen werden, diese 6 Konzerte, die vom 19. bis 21. März im Kurhaus Thermal über die Bühne gingen. 20 Jahre zuvor, im Mai 1962, fand nämlich hier in Karlovy Vary ein erstes Jazz Festival mit ebenfalls 6 Konzerten statt, über die ich seinerzeit im JP (Nr. 7/62) berichtet habe. Es war dies praktisch ein Vorläufer vom Prager Jazz-Festival, das dann 1964 erstmals durchgeführt wurde, nachdem sich Karlsbad trotz des rührigen Jazzclubs dort als wenig geeigneter Ort für Jazz-Großveranstaltungen dieser Art erwiesen hatte.

Nun aber wurde nach zwei Jahrzehnten aufgrund der Initiative des Kulturzentrums, des Jugendverbandes und des Jazz Clubs in Karlovy Vary erneut ein Jazzfestival gestartet und das Motto „1. Jazztage in Karlovy Vary" läßt erkennen, daß man diese Karlsbader Jazzfestivals weiterzuführen gedenkt. Und der Erfolg der diesjährigen Konzerte spricht dafür, daß sich dieser Plan auch realisieren läßt.

Mehr als drei Dutzend Bands und Combos stellten sich in den 6 Konzerten vor, von denen vier parallel liefen: im kleinen, im großen und im Kongreß-Saal des Thermal Kurhauses, das einen würdigen Rahmen für das Festival bot. Und die Säle waren restlos voll, als dort Amateur- und Profi-Formationen aller Stilrichtungen auftraten. Höhepunkte waren dabei die Gruppe Hot Breath von Jana Koubková, die Blues Session mit dem Gitarristen und Sänger Petr Kalandra, das Emil Viklicky Trio mit dem großartigen Bassisten Frantisek Uhlif und dem Schlagzeuger Cyril Zelenäk und das Laco Gerhardt Quartett aus Bratislawa. Besondere Beachtung verdiente zudem der Vibraphonist Karel Velebny mit dem Posaunisten Svatopluk Kosvanek und dem Bassisten Petr Koffnek, der blinde Pianist und Sänger Jaroslav Kos - großartig seine Versionen von Wallers „A handful of keys" und „Sweet Lorraine" - und das Swing Quartet Prag mit dem Vibraphonisten Frantisek Sojka auf Hamps Spuren mit „Flying home", „Midnight sun" und „Moonglow". Überraschend aber auch Amateur-Orchester wie die MO Big Band aus Ceske Budejovice (Budweis) und das Jazzorchester Slezan aus dem mährischen Freydek-Mfstek mit der Flötistin Jarmila Simonovä als Gastsolistin, ferner Decimet aus Slany. Perfekt wie immer wirkte die Prager Big Band unter Milan Svoboda, allgegenwärtig natürlich wieder Jirf Stivfn mit Sopran-, Altsaxophon, Flöte und Altflöte, interessant auch der Hot-Akkordeonist Bora Knz. Aus Karlsbad selbst waren immerhin vier Gruppen dabei.

Die Musiker fanden es als befreiend, daß es hier, wie beim Jazztreffen in Slany, keinen Wettbewerb gab, so daß sich auch die Amateure den routinierten Berufsmusikern gegenüber ohne Minderwertigkeitskomplex ungehemmt einsetzten. So war dieses gigantische Musikertreffen mit rund 200 Teilnehmern ein gelungenes Jazzfest und es ist zu hoffen, daß sich Jazzfreunde und Fachjournalisten in ihren Notizbüchern Karlovy Vary als ständigen Jazz-Festival-Ort vormerken.

Antonin Truhlär.

Zum 7. Mal in Bulgarien

Jazz-Treffen Sopot 82

Beachtliches Können: Trompeter Konstantin Nosov mit der Dynamit B-Band

Musik mit **großer Freiheit: Lajos** Dudas **Trio** Fotos: Zafer Galibov

Genau zwanzig Jahre nachdem in der polnischen Kurortstadt Sopot das erste internationale Jazz-Treffen stattfand - daraus wurde 2 Jahre später das heute kompetente „Jazz Jamboree" in Warschau -, holte die gleichnamige bulgarische Stadt Sopot die besten Musiker zusammen, um einen Anfang zu dem inzwischen schon traditionellen Jazz-Treffen zu machen. Von Anfang an nahmen bekannte Musiker aus dem Ausland an dem Festival teil, etwa der Altsaxophonist Zbigniew Namyslowski mit Janusz Stefanski, Jarzebski und Kulpowicz. Vier Jahre später verwandelte Sofia das nationale Jazz-Fest in ein internationales Geschehen, an dem im vergangenen Jahr u. a. das Albert Mangelsdorff - Wolfgang Dauner Duo aus Deutschland und der Pianist Milcho Leviev mit dem Flötisten Jim Walker aus den USA teilnahmen.

Sopot ist zwar nur eine kleine Gebirgsstadt ca. 130 km östlich von Sofia, aber ihre kulturelle Tradition ist alt. Es muß dabei auch erwähnt werden, daß in dieser Stadt der Klassiker der bulgarischen Literatur, Ivan Vazov geboren wurde. So überraschte niemanden in Bulgarien die Sopoter Initiative, internationale Jazz-Treffen zu organisieren und durchzuführen. Außer Namyslowski spielten schon auf dem Podium des städtischen Jugendhauses der italienische Trompeter Lucano Biazutti mit seinem Quartett, der Moskauer Trompeter Konstantin Nosov mit dem Orchester „Sofia" und schon zum zweiten Mal der Klarinettist Lajos Dudas aus Deutschland.

Wie auch im vergangenen Jahr trat Dudas im Trio zusammen mit seinen bulgarischen Kollegen, dem Bassisten Teodosi Stoikov und dem Schlagzeuger Radko Natschkov auf. Aber wenn er im Jahre 1981 mit der Originalität seines Stils überraschte, so erlaubte er jetzt einen eindringlicheren Blick in seine musikalische Welt, zu dem auch der einfühlsame Einsatz der bulgarischen Kollegen beitrug. Seine gründliche akademische Ausbildung sowie die guten Kenntnisse der zeitgenössischen Kompositionstechniken geben seiner Musik eine große Freiheit und charakteristische Merkmale, die Beweise für seinen guten Geschmack liefern. Dudas versteht, seinen Stimmungen einen eigenen adäquaten Ausdruck zu verleihen. Seine Musik ist so eigenständig, daß man so gut wie keine Vorbilder nennen kann.

Eindrucksvoll war das ungarische Quartett Dimension, eine junge Gruppe von professionellem Niveau. Die vier jungen Musiker, die natürlich noch ein gewisses Lehrgeld zahlen müssen, erinnerten stark an die Miles Davis Musik der 70er Jahre. Beachtliches Können zeigte der berühmte Moskauer Hardbop-Trompeter Konstantin Nosov, der praktisch schon zu einem ständigen Mitglied der Dynamit B-Band aus Sofia wurde. Von den bulgarischen Formationen beeindruckten vor allem die Gruppen „Russe" und „Weiss, Grün, Rot", die mit viel Können und Talent aufwarten konnten. Russe experimentierte dabei sehr geschickt mit Elementen des Free Jazz. Beide Ensembles waren schon seit Beginn der Jazz-Treffen in Sopot dabei.

Seit einiger Zeit ist die Förderung junger Musiker und Gruppen auch zu einem Hauptanliegen des Festivals geworden, nicht zuletzt darin gründet sich die Hoffnung auf eine bessere Zukunft des Jazz in Bulgarien. Diesmal stellte sich in Sopot einer der besten jungen, einheimischen Pianisten vor: Antoni Dontschev. Er musizierte im Duo mit dem Bassisten Stoikov und begleitete auch die Sängerin Jaldaz Ibrachimova. Das Duo des Bassisten Veselin Kojtschev mit dem Gitarristen Dotscho Panov ist zwar noch recht unbekannt, aber es überraschte durch seine reife musikalische Leistung und seine eigenständige stilistische Ausrichtung.

Wladimir Gadshev

Jazz aktuell

Chromatischer Alarm zum Flöz-Jubiläum

Grumpff - Ohpsst-Connection

Fast die komplette Saxophon-Familie aufgeboten: Ludolf Kuchenbuch (links) und Ekkehard Jost . Foto: Stephan Mieke

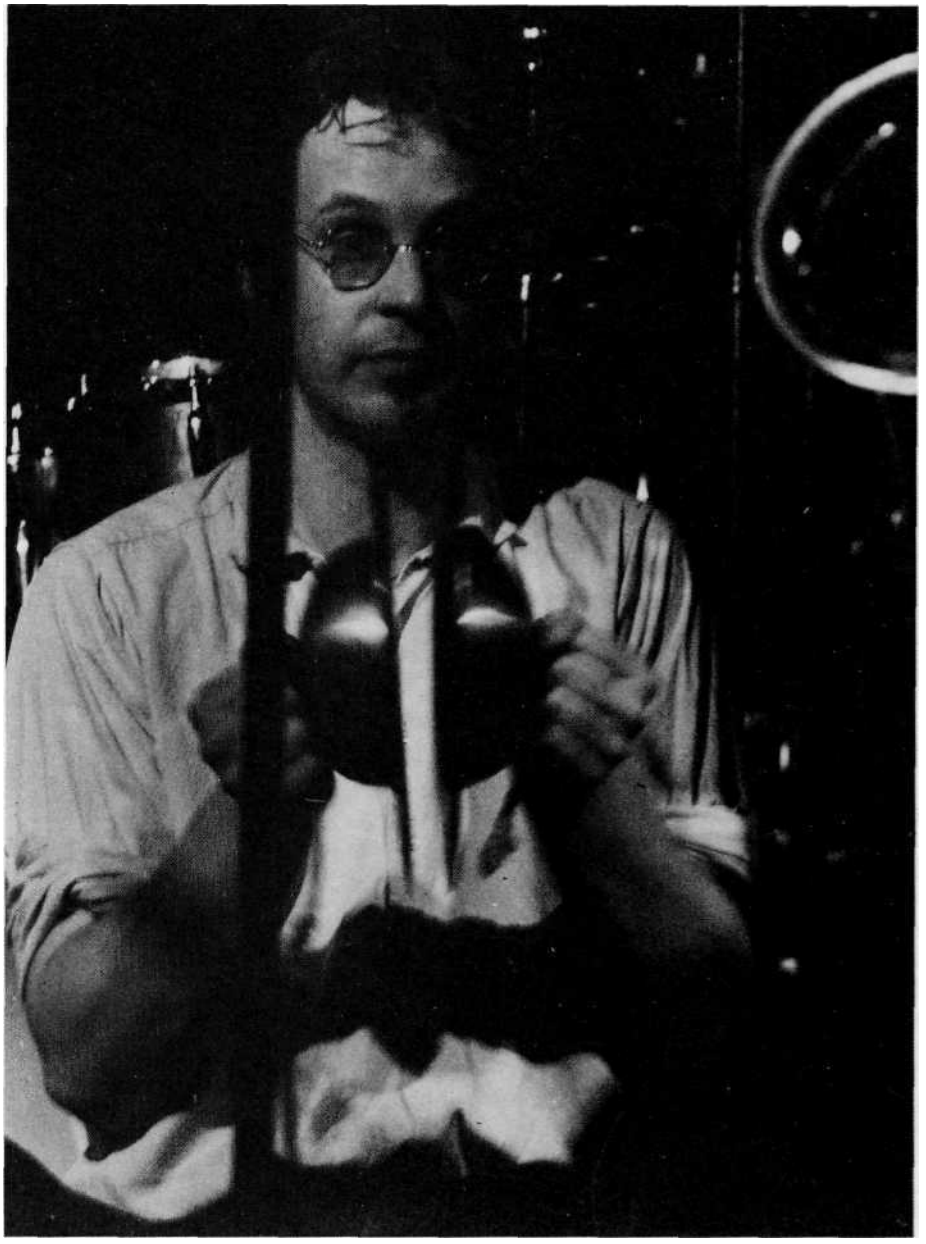
Welch schwere Arbeit unter Tage zu leisten ist, mag vielen Besuchern bewußt geworden sein, die nach mehrstündigem chromatischem Alarm über die schmale Treppe aus der Tiefe des Flöz wieder „auffuhren". Bis an die Grenzen physischer Möglichkeiten hatten fünf „Kumpel" riesige Tonvorkommen abgebaut, wobei sie sich so mächtiger Werkzeuge wie Baßsaxophon, Kontrabaß und Schlagwerk bedienten, aber auch zierlichere Geräte wie Cello und Sopranino wirkungsvoll einzusetzen wußten. Angespornt wurden sie dabei von einem Publikum, das das so ergiebige Flöz bis auf den letzten Platz füllte. Die Rede ist hier vom gleichnamigen Berliner Jazzclub, der im April dieses Jahres sein fünfjähriges Jubiläum feierte - Grund genug, auch mal ein paar Worte über die Institution zu verlieren, die in der Darstellung des Zusammenhangs Musiker - Veranstalter - Publikum oft zu kurz kommt. Mit ihrer Vermittlerrolle bilden die Jazz-Clubs ja das eigentliche Rückgrat der Jazzszene, indem sie unabhängig von singulären Festivals und gelegentlichen Konzertveranstaltungen kontinuierliche Auftritts- und Hörmöglichkeiten über das ganze Jahr bieten.

Mitte der siebziger Jahre hatte das Flöz zunächst eine Art Schattendasein unter der Beat-Diskothek Filmore geführt, bis diese 1977 wegen wirtschaftlicher Schwierigkeiten schließen mußte. Der Berliner Bluesmusiker Franz de Byl gestaltete das Etablissement um, das nun mit der Bezeichnung „Cafe - Kneipe - Keller - Galerie - Hofgarten" sein vielfälti ges Programm zum Ausdruck bringen wollte. Er gründete eine Non-Profit-Organisation mit dem anspruchsvollen Namen „Artinforum - Gesellschaft für kulturelle Kommunikation", die als Träger des Flöz fungiert. Damit sollte eine Auftrittsmöglichkeit von Musikern für Musiker geschaffen werden, mit einem Maximum an Vertrauen dem Laden gegenüber und dem größtmöglichen Einvernehmen zwischen Musikern, Angestellten und Publikum - eine ehrgeizige Zielsetzung, die allein schon wie Musik in den Ohren eines Jazzfreundes klingen muß.

Von Anfang an bestanden enge Kontakte mit der Free Music Production, was dem Flöz den Ruf einer stilistischen Fixierung auf Free Jazz einbrachte, obwohl auch der Blues durch zahlreiche Auftritte von Franz de Byl, Vince Weber und durch die Verbindung zur Berliner Blues Cooperative vertreten war. Über den musikalischen Rahmen hinaus bietet das Programm mit Lesungen, Filmen, Theater, Kabarett usw. ein breites Spektrum kultureller Angebote. Die jeweils montags durchgeführte „Introduction" verschaffte auch unbekannteren Gruppen und Newcomern ein Forum, das allerdings seit einem halben Jahr schwerpunktmäßig den No-Wave-Bands vorbehalten ist. Generell will das Flöz Gruppen herausbringen, die sich musikalisch mit der Zeit auseinandersetzen, d. h. das Publikum soll sich hier nicht uneingeschränkt bestätigt fühlen, sondern durch Irritationen auch zum Nachdenken, Umdenken, Andersdenken angeregt werden. Politik, als Teilaspekt der Kultur aufgefaßt (nicht umgekehrt!), kann dabei nicht ausgeklammert werden, und so spielt das Flöz in der linken Szene auch als Organisator und Treffpunkt eine Rolle. Hier sehen die Initiatoren allerdings einen Widerspruch zwischen dem Fortschrittsdenken der politischen Avantgarde und der von ihr bevorzugten Rockmusik. Die Formel „Free Jazz = White Power" scheint also nicht aufzugehen, obwohl doch gerade diese Musik wie keine andere Freiheitswillen, Spontaneität und Nonkonformismus artikuliert. Um so erfreulicher ist es, daß dem Jazz im Programm des Flöz auch weiterhin ein fester Platz eingeräumt bleibt. Neben dem bereits erwähnten Blues- und Boogie-Duo Weber/de Byl waren hier im Jubiläumsmonat Musiker wie Gunter

Hampel, Peter Brötzmann und Alex von Schlippenbach zu hören.
Eine musikalische Goldader legte die Grumpff-Ohpsst-Connection frei, als sie dem Flöz zum Geburtstag aufspielte. Ekkehard Jost und Johannes Oehlmann von der Gießener Free-Jazz-Gruppe Grumpff sowie ihr ehemaliger Bassist Jürgen Bock hatten mit den Ohpsst-Musikern Ludolf Kuchenbuch und Mikro Rilling für diesen Abend eine ad-hoc-Formation gebildet, die unter dem vielversprechenden Namen Chromatic Alarm auftrat. Neben dem Schlagzeug wurde fast die komplette Saxophonfamilie vom Sopranino bis zum mächtigen Baßsaxophon (nur das Alto fehlte) sowie ein kleines „Streichorchester" (Cello und Baß) aufgeboten. Zwar mußten die in großer Zahl erschienenen Zuhörer auf die bei Ohpsst-Aufthtten üblicherweise herumgereichten Obstteller verzichten, aber es herrschte eine erwartungsvolle Spannung in dem halbdunklen balkengestützten Raum, der tatsächlich eine Art Bergwerksatmosphäre vermittelt. Kaum hatten die fünf Musiker das enge Podium erklommen und die Instrumente eingestimmt, legten sie mit einer atemberaubenden Intensität los, die das Auditorium sofort in ihren Bann zog. Daß es der Connection gelang, diese Intensität über alle fünf ausgedehnten Sets des Abends durchzuhalten, spricht für den großen Einsatz der Spieler.

Immer wieder steigerten sie sich in neue expressive Ausbrüche, die die Grenzen physischer Möglichkeiten zu überschreiten schienen, um sich dann wieder auf tonalen Zentren einen Ruhepunkt als Plattform für neue Höhenflüge zu schaffen. Harmonische Schwelgereien wechselten mit freien Passagen in einer fast .logisch" klingenden Abfolge, die für nie abreißende Spannungsbögen sorgte. Erdig, saftig, blutvoll - mit diesen Adjektiven wäre die hier dargebotene Musik am ehesten zu beschreiben, wobei zu diesem Eindruck sowohl die Emphase des Vortrags als auch die instrumentell bedingte Bevorzugung der mittleren und tiefen Tonlagen beitrug. Das kompakte und durchweg geschlossene Klangbild ließ vollständig vergessen, daß hier eigentlich zwei getrennte Klangkörper musizierten. Auch an den gestisch-mimischen Kommunikationsmechanismen war die perfekt funktionierende Connection optisch nachvollziehbar. In Blickkontakten, im gegenseitigen Anspielen und Zunicken ergaben sich wechselnde Interaktions-Fraktionen, aus denen der musikalische Ablauf immer wieder neue, überraschende Impulse bezog. Welche wichtige Rolle das optische Erleben bei dieser Musik spielt, zeigte sich sowohl an der Körpersprache des Perkussionisten, dessen konzentrierte Mimik und Gestik immer wieder über die Grenzen musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten hinauszustreben suchte, als auch an den heftigen Bewegungsartikulationen der Bläser oder der körperlichen Motorik der Saitenkünstler. Den Phasen äußerster Anspannung setzten die Connection-Musiker gelöst-entspannte Episoden entgegen, bei denen auch der Humor nicht zu kurz kam, etwa wenn Jost am Klavier einen Blues persifliert („I'm sad and blue/ and I love you/yes that is true . . .), wenn Kuchenbuch eine aufgeregte Saxophonkonversation mit einem batteriegetriebenen Spielzeughund treibt oder wenn so aufregende Texte wie der Festtagskalender rezitiert werden. Hier manifestierte sich eine ganz unakademische Spielfreude, die im wohltuenden Gegensatz zu der im Free Jazz nicht selten anzutreffenden Verbissenheit steht - erstaunlich genug, da unter den Musikern immerhin zwei Professoren vertreten waren.



Körpersprache über die Grenzen musikalischer Ausdrucksmöglichkeiten hinaus: Johannes Oehlmann Foto: Stephan Mieke

Nach so viel Spannung und Lachen gab es wohlverdienten Applaus. Musiker und Zuhörer trennten sich gleichermaßen erschöpft - die einen von der Verausgabung ihrer Kreativität, die anderen von der ihnen gebotenen musikalischen Erlebnisflut. Das größtmögliche Einvernehmen, zwischen Musikern und Publikum, wie es der Zielsetzung des Flöz entspricht, war an diesem Abend in idealer Weise erreicht worden. So bleibt eigentlich für die nach - sten fünf Jahre nur eines zu wünschen übrig - Glück auf!

Eberhard Janke

Jazz aktuell

Ein Improvisationsmeeting

Extempore Wien V82

In Wien wurde vom 23.-25. April 1982 unter dem Titel Ex tempore Wien '82 ein Improvisationsmeeting, an dem acht europäische Free Jazz Musiker teilnahmen und das Projekt „Sofortbildfotografie im Vergleich zur freiimprovisierten Musik", das auf eine Idee der Fotografin Heidi Harsieber zurückgeht, durchgeführt. Improvisation heißt Risiko! Der Veranstalter eines konventionellen Jazzfestivals hat immerhin einige Konstanten, die ein Mißlingen des Ereignisses unwahrscheinlich erscheinen lassen:

Er präsentiert eine Vielzahl von Musikern mit unterschiedlichen Konzeptionen, die dem Publikum Abwechslung und Kurzweil garantieren. Die Auftrittszeit ist meist so knapp bemessen, daß Leerlauf und Wiederholungen weitgehend ausgeschaltet werden (man würgt dadurch allerdings nicht selten musikalische Entwicklungsprozesse von längerer Dauer brutal ab).

Die Musiker selbst arbeiten bei derartigen Veranstaltungen im allgemeinen mit kompositorischen Strukturen und Arrangements - einem Stützkorsett, das in jedem Fall verhindert, daß das musikalische Geschehen unter ein noch vertretbares Ni • veau absackt, selbst wenn ein Instrumentalist einmal einen besonders schlechten Tag erwischt haben sollte. (Viele lassen es sich nicht nehmen, immer und immer wieder aus ihrer Greatest Hits Sammlung zu zitieren [z. B. Dave Brubeck: „Take Five"], andere werden zu All Star Session Bands gruppiert, und demonstrieren ihre Virtuosität anhand tausendmal gehörter Standards, ohne sich auf unsicheres Territorium wagen zu müssen.) Innerhalb des präzise determinierten Rahmens „herkömmlicher" Jazz-Großveranstaltungen sind selbstverständlich qualitative Schwankungen durchaus möglich, aber das Risiko ist kalkulierbar: der totale künstlerische Flop läßt sich bei geschickter Planung ausschließen. Anders verhält es sich bei einem Veranstalter, der es mit freiimprovisierter Musik versucht. Er arbeitet ohne Netz.

Selbstverständlich wird er nicht wahllos Musiker zusammenpferchen, die es dann irgendwie miteinander versuchen sollen, selbstverständlich spielen frei improvisierende Musiker nicht einfach drauflos, son dem können auf einen Fundus individuell und kollektiv erarbeiteter Ausdrucksformen zurückgreifen.

Trotzdem gibt es genug Unwägbarkeiten; die schlechte Tagesform eines Interpreten oder das Zusammentreffen von Leuten, die sich aus irgendeinem Grund musikalisch nicht verstehen, kann ein ganzes Konzert zu einem spannungslosen Nebeneinander degradieren.

Ingrid Karl, die die Veranstaltung Ex tempore Wien 82 initiierte und organisatorisch betreute, war sich der speziellen Probleme, die die freie Improvisation mit sich bringt, bewußt und versuchte, optimale Bedingungen für die Präsentation der Musik zu schaffen. Die Konzerte fanden im Museum des 20. Jahrhunderts statt, dessen großzügige Räumlichkeiten dem Publikum erlaubte, herumzugehen, das Hören von Musik in Bewegung umzusetzen, kurz mobil zu werden, anstatt statisch in typischer Rezipientenhaltung zu verharren. Der schmucklose weißgestrichene Raum vermittelte eine angenehm sachliche Atmosphäre und schärfte die Sensibilität für die dargebotene Musik. Kein unangebrachter pseudo-gemütlicher Jazzkeller-Frohsinn.

Improvisation braucht Zeit! Ex tempore Wien '82 dauerte 3 Tage. Es wurden 8 Musiker eingeladen, die während dieses Zeitraumes die Möglichkeit hatten, in verschiedenen Kombinationen und in open end Konzerten ihre musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten umfassend zu dokumentieren. Jedes Konzert dauerte so lange, wie es die beteiligten Musiker wünschten. Niemand mußte seinen Auftritt rasch zu Ende bringen, etwa, weil der nächste Spieler noch das Nachtflugzeug erwischen wollte.

Die acht Musiker von Ex tempore Wien 82:

Franz Koglmann und Walter M. Malli sind Österreicher. Beide arbeiten schon seit Jahren bei verschiedenen Projekten zu • sammen, beide spielten vor etwa zehn Jahren im damaligen Franz-Koglmann-Steve-Lacy-Quintett und sind in starkem Maße von Lacys Improvisationskonzept beeinflußt. Koglmanns Trompetenton hat eine, allerdings durchaus zeitgemäße lyri sehe Qualität. Malli, der früher hauptsächlich hinter dem Schlagzeug saß, zieht seit einiger Zeit das Sopransaxophon vor. Er entwickelte einen skurrilen, humorvollen Improvisationsstil, dessen Wurzeln eher bei Steve Lacy zu suchen sind, als bei John Coltrane, dem Haupteinfluß eines Großteils der modernen Sopranspieler.

Der Posaunist Radu Malfatti ist ebenfalls Österreicher, lebt allerdings schon seit Jahren im Ausland und profilierte sich insbesondere im Zusammenspiel mit englischen Musikern.

Malfatti versucht dem „Mangelsdorff-Syndrom" auf seine Weise zu entkommen: Im Gegensatz zu dem deutschen Posaunenspieler, der durch pure Spieltechnik Obertonreihen zum Klingen bringt, und damit akkordische Wirkungen erzielt, verwendet Malfatti eine große Anzahl von Dämpfern, Filtern und sonstigen Hilfsmitteln, mit denen er den Klang seines Instrumentes phantasievoll verfremdet. Der Holländer Misha Mengelberg pflegt einen überaus elektizistischen Klavierstil. Auf der Eric Dolphy Platte ,,The last Album", bei deren Einspielung 1964 er beteiligt war, läßt sich unschwer Thelonious Monk als sein großes Vorbild ausmachen. In den Jahren danach hat Mengelbergs Klavierspiel noch allerlei andere Einflüsse absorbiert: Triviale Boogie Klimpereien, reiner Klamauk mit klappernden Pedalen und gröhlendem Singsang, aber auch komplizierte Figurationen, die auf den Swing als traditionelles Jazzelement verzichten und eher an zeitgenössische europäische Musik erinnern, werden bedenkenlos melangiert.

Der Cellist Tristan Honsinger ist gebürtiger Amerikaner, lebt aber bei Florenz.

Honsinger hat (neben Abdul Wadud) das im Jazz selten verwendete Cello in überzeugender Form in die freie Musik integriert. Er bevorzugt einen expressiven Vortragsstil: Während des Spiels stößt er oft seltsame Laute aus; manchmal verwendet er zwei Bogen, um die Intensität seines Ausdrucks zu steigern. Einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung eines eigenständigen europäischen Schlagzeugspiels in der Free Music leistet der Engländer Tony Oxley seit den sechziger Jahren. Oxley ist wie viele andere europäische Schlagzeuger (Han Bennink, Paul Lovens) vor allem an der Erweiterung des Klangspektrums seines Instrumentes interessiert; er hat Teile des normalen Drum Sets durch andere Perkussionsinstrumente ersetzt, um neue, unverbrauchte Klangfarben zu erzielen.

Die beiden Südländer Gianluigi Trovesi, Italien, und Carlos Zingaro, Portugal, sind im deutschsprachigen Raum eher unbekannt, hauptsächlich deshalb, weil es von ihnen kaum Platteneinspielungen unter eigenem Namen gibt. Der Baßklarinettist und Altsaxophonist Trovesi demonstriert auf beiden Instrumenten eine ausgezeichnete Technik und die Beherrschung des obligatorischen Free Arsenals (kontrollierte Überblaseffekte usw.), ohne allerdings unverwechselbare Identität vorweisen zu können, der Geiger Zingaro, der neben seiner Jazztätigkeit auch Musik für Film, Theaterstücke und Performances schrieb, rettet mit seinem kultivierten Ton etwas von der Eleganz Stephane Grappellis in den Free Jazz hinüber.

Da in der freien Improvisation auf jegliche Art von kompositorischer Struktur verzichtet wird, gibt es auch keine traditionellen Hierarchien (Bandleader, Begleitgruppe). Theoretisch scheint hier das Prinzip des kollektiven Schaffensprozesses, bei dem sich jeder in gleichem Maße verwirklichen kann, gelöst. Die Ex tempore Konzerte haben jedoch gezeigt, daß in der Realität, auch wenn die Konzeption des Programms jedem die gleichen Chancen ein-

räumt, extrovertierte Typen wie Malfatti oder Mengelberg, die ihre Auftritte zu mehr oder weniger gelungenen performances umfunktionieren, dominierten, andere hingegen (Zingaro, Trovesi) ungebührlich in den Hintergrund gedrängt wurden. Auch im freien Spiel bleibt die absolute Gleichberechtigung Utopie.

Das nahezu völlig freie Verfügen über die Zeit hatte einen unübersehbaren positiven Einfluß auf die Entwicklung des Improvisationsmeetings.

Der erste Abend (Gegenüberstellung eines Bläserquartetts und eines Nichtbläserquartetts) war ein behutsames Abtasten, das aber doch etwas spannungsarm geriet, und den Großteil der Zuhörer spürbar unbefriedigt ließ.

Am zweiten Tag konzertierte man in vier Duos, die durch Los ermittelt wurden. Der Bogen reichte von der gegensätzlichen Eröffnungspaarung: Koglmann, subtil - Honsinger, ekstatisch bis zu einem clownesken Finale, bei dem Misha Mengel • berg den Flügel mit seinem Pullover peitschte und Malfatti seine Dämpfer auf den Boden scheppern ließ.

Die Duo-Kombinationen, die die Musiker zu höchster Konzentration zwangen, waren sicher ein entscheidender Grund da • für, daß der letzte Konzertabend zu einer gelösten Darbietung wurde. In verschiedenen Gruppierungen vom Solo bis zum Oktett wurden die in drei Tagen erworbenen Kenntnisse über die Fähigkeiten aller Beteiligten in ein überaus kreatives Musizieren umgesetzt, eine abschließende Kollektivimprovisation der acht Musiker löste etwaige aufgestaute Spannungen.

Aber die Einzigartigkeit von Ex tempore Wien '82 wurde erst durch die Verbindung des musikalischen Aspekts mit der Fotoaktion erreicht. Heidi Harsieber schreibt im Programmheft: „Ich will die Sofortbildfotografie im Vergleich zur freien Improvisationsmusik einsetzen. Wie die Musiker sich gegenseitig bestätigen und inspirieren, sollen das auch die Fotografen tun. Sie können sich auch ignorieren, es werden in jedem Fall in den Fotos verschiedene Sichtweisen und Empfindungen erkennbar sein, obwohl das gleiche Thema behandelt wird."

Der Vergleich zur musikalischen Improvisation liegt nahe: Die Sofortbildkamera verkürzt den Zeitraum von der Idee des Bildes bis zu seiner Realisation auf ein Minimum, die Improvisation tut das gleiche mit dem zeitlichen Abstand von Komposition und Interpretation.

Die Fotografen bei Ex tempore waren Kunststudenten, die sich am Tag der Aktion zum ersten Mal gesehen hatten. Also keine „professionellen" Künstlerportraits, sondern das Betreten von Neuland, wie es die Improvisatoren im musikalischen Bereich auch machten. Nicht die Suche nach dem Interessanten, sondern unspektakuläre Dokumentation. Nicht nur Musiker wurden fotografiert, sondern auch da Pu blikum, Objekte, Partialobjekte. Fotografie ist hier mehr als nur illustrative Marginalie im Vorraum des Konzertsaals. Die beiden Medien berühren sich, inspirieren sich gegenseitig, ohne ihre jeweilige Eigentümlichkeit aufzugeben. Es gibt keine halbherzige Verschmelzung, kein Medium ist dem anderen untergeordnet, jedes kann für sich allein existieren: Man kann die Musik ohne Bilder hören, man kann die Bilder ohne Musik ansehen, man kann aber auch Musik und Bilder gleichzeitig auf sich einwirken lassen.

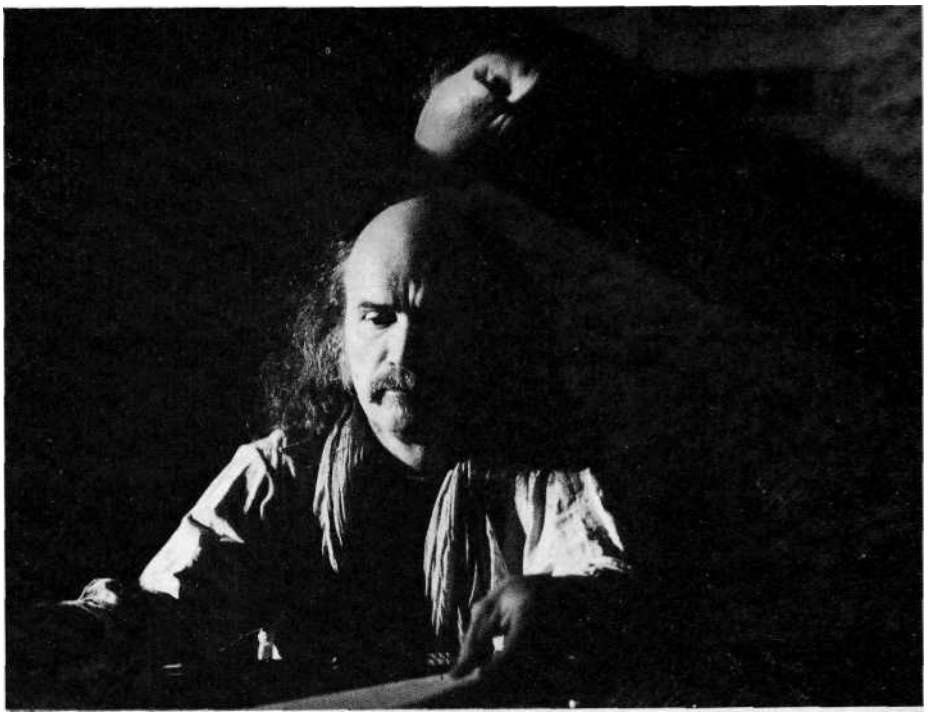
Thomas Mießgang

Von Steve Lacys Improvisationaskonzept beeinflußt: Franz Kogelmann (links) und Walter M. Malli **Foto: Christian Lukow**

Jazz aktuell

Vom Blues über den Swing bis zum freien Jazz

2. Mainzer Jazzwoche



Romantiker aus tiefstem Herzen: Wolfgang Dauner **Foto: Klaus Mümpfer**

1st **dies** die Musik, die alle Stile in sich vereinigt? Der Pianist Matthias Frey, der Cellist Wolfgang Tiepold und der Percussionist Trilok Gurtu halten die Balance zwischen europäischer Romantik, moderner Konzertmusik und dem freien Spiel des neuen Jazz. Auf diese Musik paßt keine Kategorie. Sie ist allenfalls mit der Kurzformel zu umschreiben, „statisch und ekstatisch zugleich zu sein". Man kann sie ein dutzendmal hören und zwölfmal neue Elemente, bisher Ungehörtes entdecken: Romantizismen, indische Ragas, zeitgenössische Konzertmusik, Bebop. Das Trio ist der universalen Muse verpflichtet, die im Jazz einen immer größeren Einfluß gewinnt. Das Publikum im Mainzer „Unterhaus" verfolgte gebannt die Gratwanderung über die Volksmusiken dieser Welt - und ist fasziniert von der ungeheuren Disziplin sowie dem kreativen Gestaltungswillen dieses jungen Trios. Die Kompositionen leben in ihrer Ausführung vor allem von der Eigenständigkeit der drei Instrumentalisten, die keineswegs der gleichen Stilrichtung verbunden, sich zu einem gegenseitigen inspirierenden Klangkörper zusammenfinden. Beim Konzert zur „2. Mainzer Jazzwoche" überzeugten Frey, Tiepold und Gurtu, daß sie zu den wichtigsten und potentesten deutschen Gruppen des neuen Jazz gehören.

Die „2. Mainzer Jazzwoche" im Forumtheater „Unterhaus" wollte an fünf Tagen in fünf Konzerten belegen, daß die deutsche Szene alle Stilrichtungen der schwarzen Musik vom Blues über den Swing bis hin zum freien Jazz auf einem hohen musikalischen Niveau umschließt. Logischerweise begann deshalb die Mainzer Jazzwoche mit dem Blues: Alexis Korner (fast ein Deutscher) sang und spielte mit der jungen Frankfurter City Blues Band. Die Überraschung blieb nicht aus: da gibt es die junge Sängerin Doris Tangel, die den „Vater des weißen Blues" fast an die Wand sang. Gewiß, Alexis Korner, der Generationen weißer Blues- und Rock-Sänger gelehrt hat, was in dieser Musik steckt, besitzt das Feeling, und noch immer das faszinierende rauhe Timbre. Doris Tangel indessen hat eine Naturstimme, der der Blues innewohnt. Was ihr noch fehlt, ist die Routine, die Phrasierung und die Modulation. Die junge Sängerin der Frankfurt City Blues Band wird in Kürze die beste deutsche Blues-Interpretin sein. Und in der Frankfurt City Blues Band hat sie eine ebenbürtige wie kongeniale Unterstützung. Die Musik mit dem virtuosen Gitarristen Manfred Hader und dem mitreißenden Saxophonisten und Harmonika-Spieler Achim Farr geht ab - rockend, mit Bluesfeeling und Drive. Vital und mitreißend swingend war auch die Musik der Barrelhouse Jazzband aus Frankfurt. „Hot Jazz" nennt Bandleader Reimer von Essen die Musik der Formation, die sich mit fast akribischer Findigkeit um den alten Jazz von New Orleans über Chicago bis nach Harlem bemüht. Die Barrelhouse Jazzband schwelgt in Blues und swingt „auf Teufel komm raus". Die Musiker **spielen lässig,** entspannt und vol-

Naturstimme, der der Blues inne wohnt: Doris Tangel mit der Frankfurter City Blues Band **Foto: Klaus Mümpfer**

ler **Humor. Louis Armstrong, George Lewis, Sidney Bechet und Mezz Mezzrow werden ebenso zitiert wie Duke Ellington und Count Basie. Die Musik der Barrelhouse Jazzband ist gleichermaßend lehrreich wie unterhaltsam. Das ist „schwarze** Musik" in ihrer **vergnüglichen Version.** Vielleicht **sollte man Reimer von Essen** den **Gefallen tun, und diese Musik „Barrelhouse-Jazz" nennen.**

Nicht im geringsten inspiriert zeigte sich La Romanderie, die ihre Musik in der Tradition Django Reinhardts und der Folklore der Sinti lieblos herunterspielte. Sicher, man spürte die Technik, die in den Instrumentalisten steckt: vom Bandleader und Akkordeon-Spieler Wilhelm Krause über den Harfinisten Reinhold Frantz bis zum Solo-Gitarristen Hugo Krause (der übrigens als einziger Spielwitz und jazziges Improvisationsvermögen bewies). Der Geiger Reinhold Lora schwelgte mehr im Czardas als im Jazz, die Rhythmusgruppe schrummte recht unsicher zu den rasenden Melodielinien auf Akkordeon und Gitarre. Das Publikum zeigte sich indes von der Technik beeindruckt und spendete reichlichen Applaus.

Den freien Jazz in Deutschland repräsentieren kaum andere Musiker in so virtuo • ser Form wie der Posaunist Albert Mangelsdorff und der Pianist Wolfgang Dau • ner. Mehrstimmiges Spiel auf der Posaune, auf- und abschwellende Intensitäten, Spannungsbögen mal weit, mal kurz geschwungen, Posaunentöne, die mit dem Klavier zu einem Klangkörper verschmelzen, spontanes Komponieren beim Spiel, Interaktionen des verschworenen Einverständnisses - und bei allem ein immanenter Swing, der stets auf die Wurzeln des Jazz zurückweist. Es gibt fast keine Eigenschaft, die man im Spiel der Beiden vermißt, keine Beschreibung, die die Musik des Duos umfassend kennzeichnen kann. Fast vierzig Minuten dauern die „Variationen über einen Harmonieablauf". Der „Dialog" weist Wolfgang Dauner als den Romantiker aus tiefstem Herzen und Albert Mangelsdorff als den ausgereiften Traditionalisten im Freien Jazz aus. „Trans Tanz" swingt beschwingt. Das Zusammenspiel ist perfekt. Das Publikum ist atemlos und hingerissen. Auch wenn es sich erst daran gewöhnen mußte, daß im ersten Teil nach gezupftem Pizzikato auf den Klaviersaiten und gedämpftem sanftem Spiel auf dem Blasinstrument, der machtvolle Anschlag Dauners den gehauchten Posaunentupfer fast erdrückte. Erst im weiteren Verlauf wurde die kompositorische Absicht einsichtig.

Abschluß der „2. Mainzer Jazzwoche" im „Unterhaus" war eine Dixieland-Fete mit „En Haufe Leit" aus Darmstadt. Ein vergnügliches Erlebnis nach den vorange • gangenen „Hör-Konzerten" - reines Amüsement, wie es im Jazz schon immer Gang und Gebe war. Die Spielfreude springt von der fast zur Big-Band-Größe angeschwollenen Formation auf das Publikum über. „Jatz-Mussigg" nennen die Darmstädter ihr Spiel - und sie nehmen den Jazz so wenig ernst, wie es die Bezeichnung verheißt. Die Kollektivimprovisationen entsprechen genau den Vorstellungen des Dixielands, in dem nach Hot-Idiomen „jeder gegen jeden spielt, sich die Melodielinien umranken und die Blechinstrumente ihre solistischen Ausflüge unternehmen".

Klaus Mümpfer

Halten die Balance zwischen europäischer Romantik, moderner Konzertmusik und dem freien Spiel des neuen Jazz: Matthias Frey und Wolfgang Tiepold (vorne)
Foto: Klaus Mümpfer

Jazz aktuell

Rühr' mich nicht an

Jazz und Lyrik mit Naura und Riihmkorf

Jazz und Lyrik, der alte deutsche Hut, im letzten Konzert einer Jazz-Reihe, mit der die Freie Volksbühne in Berlin abendliche Vorstellungslücken füllte: Peter Rühmkorfs Befindlichkeitsprotokolle, die manisch mit dem Wort bohren, sie überspringen ungereimt den Versuch, ihnen improvisatorisch musikalische Atmosphäre zuzuspielen. Der zynische Gestus wirkt hermetisch, die Worte reihen sich poetisch im Zirkelschluß: „Die Wahrheit macht einem immer wieder einmal einen Strich durch den Glauben." Wie soll Musik da einsikkern, gar eindringen? Weder als Assozia • tion noch als Ausdrucksraum, weder als Kommentar noch als rhythmische Kinetik. Nichts geht da.

Michael Naura, der Jazzredakteur und Pianist aus Hamburg, Wolfgang Schlüter, der unterschätzte Hamburger Vibraphonist und Leszek Zadlo, der stilistisch fabelhaft bewanderte Saxophonist, der alles spielen kann zwischen Blues und Free Jazz -, sie knacken die Texte nicht, sie rühren sie nicht einmal an, nur manchmal nähert die Musik sich von weitem in freien Klangfetzen, die kumulieren, steigern, heftig unterstreichen und geräuschhaft Pointen setzen. Diese Versuche sind zu selten. Zumeist befriedigt die Musik sich selbst mit geschmäcklerischen Emotionen, etwa einem abgegriffenen rhythmisierten Harmoniewechsel von G-Dur nach e-Moll. Wattierte, rollende Klavierfiguren, Zadlo schwingt brillante Girlanden, Schlüter klopft mit fulminantem Schlegelschlag rhythmisch die harmonische Schale auf. Da ist aber nichts. Nur G-Dur und e-Moll. Ungerührt läßt Rühmkorf seine Wortkompositionen im akzentuierten Singsang Kreise ziehen, macht selbst Sprachmusik; Schlagworte, Details, Aphorismen geraten zentrifugal in den poetischen Strudel, der regelmäßig bis zur aktiven Resignation sich vorbohrt: ,,Wer sich nicht rührt, hat wenigstens Anspruch auf Schicksal." Ich fühle mich, Nichttrinker, getroffen im lyrischen Koordinatenkreuz von Alkohol, Suff und Deutschland, Linken und Rechten, oben und unten und einer Litfaßsäule mittendrin, glaube ich. Denn: ,,Auch Kultur ist nur eine unmaßgebliche Schutzbehauptung."

Von solch platzraubender Lyrik wird selbst mein geliebter Blues, sei es auch der eines W. C. Handy, an den Rand gedrückt. Jazz und Lyrik: immer wieder ergeben die Versuche an diesem Abend nur eine verhinderte Art des simplen Liedermachens, dürftige Untermalung von höchst anspruchsvollen Texten. Das Publikum spürt die mangelnde Balance, akklamiert der pointierenden Lyrik und läßt die Musik freundlich gewähren.

Jürgen Engelhardt

Vielversprechende Premiere

Big Band Bad Krozingen

Genau genommen hatte man's mit einer schönen Doppelpremiere zu tun. Mit Tanz- und Unterhaltungsmusik zwar hat sich die Big Band Bad Krozingen schon oft in der Öffentlichkeit hören lassen, mit einem Programm aber, das ausschließlich aus Swing-Jazz besteht, hatten sich die Krozinger bislang noch nicht vors Publikum getraut. Dieses Vergnügen wurde nun den Gästen der Freiburger Musikkneipe „Neumeyer" zuteil, jenem Lokal, dessen Bühne damit zum erstenmal von einer Big Band belagert wurde.

Swing-Jazz, Titel aus dem Repertoire von Glenn Miller und Benny Goodman, von Woody Herman, von Basie und Ellington. Musik im Stil der Dreißiger und Vierziger Jahre, Sounds also, die der Jazzfreund von heute eher als gutmütige Kaffee- und Kuchenschmankerl betrachtet. Doch in der Gunst des Publikums rangieren alte Fanfaren wie „In the mood" halt immer noch ganz oben - und vieles von dem, was an dem Abend zu hören war, hat zweifellos seinen festen und berechtigten Platz in der Jazzgeschichte. Erstaunlich bleibt, daß junge Leute, die wie ihr Bandleader Josef Heckle alle um die 20 Jahre alt sind, sich heutzutage wieder mit Wonne über die Musik von damals hermachen. Und sie machen es auch gar nicht übel. Nicht selten hatte die Band einen Schwung drauf, der das Wacklige blutiger Amateur-Jazzerei nicht aufkommen ließ. Gut ausbalanciert agierten auch die drei Bläsersätze, die Trompeten, Posaunen, Saxophone. Und bewundernswert war, wie oft die Solisten sich locker und motivisch sicher abfederten, wo sich sonst doch die Solobeiträge in ganz jungen Big Bands immer recht verquält aus den kompakten Blöcken herauswinden.

So zu tun, als sei nun diese Premieren-Session eine ganz und gar ungetrübte Angelegenheit gewesen, das allerdings wäre Euphemismus. Denn nicht jedes Stück gelang, immer mal wieder rutschte den jungen Leuten der Jazzakzent schlicht aus den Hörnern wie in der „Moonlight Serenade", in der die Krozinger zeitweise mehr nach einer Winzerkapelle vom Schlage „Fidele Reblaus" tön ten. Desgleichen wurde auch im ,,St. Louis Blues March" der Swing aus den Angeln gehoben, die Trompeten paradierten in einem unjazzig strammen Kasernenhofklang daher, weshalb die Sache mehr einem zackigen Gruß aus Preußisch-Amerika glich.

Klaus Robert Bachmann

Eine kleine Erinnerung

Dick Wellstood

Es gab Zeiten - und Ausläufer dieses Sturmes sind auch heute noch zu spüren bei der Suche nach dem jeweils letzten Schrei -, da zählte im Jazz die Improvisation alles, die Komposition nichts. Grenzen der Freiheit im Schaffen neuer, bis lang ungehörter Klänge schienen (und scheinen) nicht absehbar, und willentlich setzte sich mancher programmatisch freie Musikant dem Verdacht des puren Dilettantismus aus. Über diesen Sektenkämpfen auf zahllosen Schlachtfeldern wurden Kraft und Witz gerade der Kompositionen aus früher Jazz-Zeit meist vergessen. Denn der Oldtime-Jazz degenerierte parallel zu einer Hilfsaktion zur Förderung des Bierumsatzes. Was da alles unterschlagen und verdrängt wurde, daran erinnert einen Abend lang der amerikanische Pianist Dick Wellstood in Hannovers Jazzclub.

Die schwarzen und weißen US-Komponisten der ersten Jahrzehnte dieses Jahrhunderts schleppten die ganze Musikkultur der guten „Alten Welt" mit sich herum. So purzeln dann eben Anleihen aus der Musikwelt Tschaikowskys durch die Ragtime-Kaskaden, so findet sich plötzlich Edvard Griegs Peer Gynt zwischen den Synkopen wieder. Aus dem Ärmel schüttelt ein Virtuose wie Wellstood diese Spu ren aus fremden Kulturen, die die Jazzschreiber zur puren Unterhaltung nutzten - und sich den Deubel um den donnernden Ernst des Originals kümmerten.

Das ist die Grundeinstellung dieser Musik, und damit die Wellstoods: nichts kann so schwergängig, so ambitioniert sein, daß es sich gegen den alles vereinnahmenden Rhythmus, den unverbrauchten Zauber dieser alten Jazzmusik ernstlich sperren könnte. Übrigens mit John Coltranes „Giant Steps" auch ein musikalischer Ahnherr jeglicher Jazz-Modernität nicht. Und selbst in den zu Weihnachten stets verschnulzten „Jingle Bells" macht Wellstood respektlos noch etwas vom eigenen Reiz der kleinen Melodie hörbar.

Mit Dick Wellstood ist zudem ein Gast im Club, der die komponierte Spontaneität der Hendersons und Ellingtons, der Wallers und Johnsons mit seinem ganz originalen Stempel versieht. Kaum eine linke Rhythmushand setzt so wuchtig und gefühlvoll zugleich die Akzente wie die seine, kaum eine rechte meistert derart un

angestrengt den überschäumenden Melodienreichtum der alten Macher. Und so hören wir inzwischen Halbtauben an diesem Abend neben einem großen Pianisten auch die Klassik dessen, was uns sonst als „Unterhaltung" aus jedem Fernseher entgegenbrüllt.

Michael Laages

Klangflächen **von feinster Konsistenz:** Yves Robert Foto: Werner Panke

Gruppenfeeiing statt Länderkampf

Deutsch-französischer Workshop

Selten dringt etwas von der französischen Jazzszene über den Rhein. Mal spielt eine Big-Band in Moers, mal eine in Berlin: zu wenig, um das Jazzleben des französi • sehen Nachbarlandes widerzuspiegeln. Auch die Verbindungen zwischen Frankreich und der Bundesrepublik - obwohl in der Politik durchaus eng - im Jazz herrscht weitgehend Funkstille.

Diesem Mißstand abzuhelfen, hat sich das Deutsch-Französische Jugendwerk, unter anderem, vorgenommen. Diese länderübergreifende Institution (initiiert von Adenauer und de Gaulle) mit Sitz in Bad Hon • nef, sonst eher betulich, erhofft sich offenbar Erfolg mit einem Idiom, das weder zum tradierten Kulturgut des einen noch des anderen Landes gehört: Jazz ist - wer wollte dies heute noch leugnen? - eine internationale Sprache.

Der bisherige Verlauf der swingenden Konsultation scheint dem Deutsch-Französischen Jugendwerk recht zu geben. Der Posaunist Albert Mangelsdorff auf der bundesrepublikanischen und der Bassist Henri Texier auf der französischen Seite sind die Garanten dafür, Gewährsmänner für Kooperation, Atmosphäre und - nicht zuletzt - musikalisches Gelingen eines Workshops, der jetzt bereits zum zweitenmal stattfand und wahrscheinlich kommenden Herbst fortgesetzt wird.

Mangelsdorff und Texier benannten junge Musiker, Höchstalter 30, die sich in nur sechs Tagen zu einem vollwertigen Orchesterkörper vereinen sollten, besser: wollten. Von Deutschland: Hennig Berg, Posaune, Köln, Mario Castronari, Bass, Frankfurt, Thomas Faist, Saxophon, München, Markus Stockhausen, Trompete, Köln, Jo Thönes, Schlagzeug, Düsseldorf und Peter Tuscher, Trompete, München; von Frankreich: Phillipe Delettrez, Saxophon, Paris, Phillipe de Schepper, Gitarre, Paris, Jean-Marie Ribis, Klavier, Tour, Yves Robert, Posaune und Flöte, Lyon, Jean-Jacques Ruhlmann, Saxophon, Provence und Charles Schneider, Saxophon, Paris. Henri Texier allerdings war dieses Jahr leider verhindert. Er war, so hört man und glaubt man, die Seele vom Ganzen im vorigen Jahr, dem Start der Unterneh. mung in Dinard in der Bretagne.

Angenehm erinnern sich noch heute deutsche Teilnehmer an die Unterbringung in einem Hotel am Meer (in Einzelzimmern), verglichen mit dem begnügsameren ,,Jugendherbergs-Törn" im bergigen Remscheid. Dort fand diesmal, Mitte April die jazzmusikalische Begegnung statt, in der Akademie Remscheid für musische Bildung und Medienerziehung. Hier probten die 13 jungen Musiker ein mit zehn Stükken abendfüllendes Repertoire zusammen.

Der Saxophonist Charles Schneider, trotz seines Namens kommt er aus Paris, verteilt Notenblätter. Charakteristisch bemerkt er: „Das Stück ist noch nicht fertig. Und so wie es auf dem Papier steht, klingt es noch nicht. Wir müssen das zusammen machen". Dann wird geübt. Phase um Phase. Man kennt das. Eine Schwierigkeit mehr ist hier indes die Sprache. Die Franzosen sprechen nicht so gut englisch; man kennt das aus romanischen Ländern. So verständigen sich die Franzosen über Phrasierungsprobleme in ihrem Jargon, was einige deutsche Teilnehmer nun wieder sprachlos macht.

Das Stück aber wächst. Mangelsdorff etwa schlägt Jo Thönes vor, rhythmisch offener zu trommeln, damit sich mehr spon tan entwickeln könne. Der Komponist stellt frei, daß ein Bläser über das Thema hinwegspielen könne; interpretiert Markus Stockhausen: „Eine Art simpler Gegenmelodie". Das Zusammenspiel verdichtet sich hörbar. Nur die Rhythmusgruppe hat noch nicht zueinander gefunden - freilich ein typisch europäischer Mangel. Aber auch hier sind Ansätze zum Besseren hörbar.

Was daraus wurde, hatte das Orchester Ende März in vier Konzerten zu beweisen: in Bonn, Aachen, Frankfurt und Köln. Mehr hätten es vielleicht sein können, wenn die Gage (8000 Mark) erschwinglicher gewesen wäre. Wir besuchten das Konzert beim WDR in Köln.

Es ist hier nicht die Frage eines Länderkampfes - wer also der bessere, der beste war. Es geht um das Gruppenfeeiing. Das allerdings wuchs besser und besser, zum besten.

Markus Stockhausen hatte ein (graphisch notiertes) Stück beigesteuert, das dem Globe Unity Orchester gut anstehen würde. Wolkenhaft schwebende Unisoni wurden unmerklich nuanciert, differenziert: einzelne Stimmen hoben sich nebulös, dann deutlicher heraus: nach einer metrischen Phase mit Bläserattacken schwankende Bewegungen auf ansteigender Klangfläche, schließlich sacht in Glissandohöhen ausklingend: ,,L' autre".

„Fast gar nichts geschrieben" hatte Yves Robert: einzelne Musikern bekamen lediglich bestimmte Tonhöhen angegeben. Daraus entwickelten sich unter seinem zusammenhaltenden Dirigat Klangflächen von feinster Konsistenz. Auf sein Handzeichen stieg und sank die Dynamik, setzten die Bläser paukenschlagähnlich ein, warf die Rhythmusgruppe melodische Motive hinein; eine dramatisch gespannte Entwicklung. „Spirit of the moon", war symptomatisch, gewissermaßen eine Verbündungs-Arie. Während ein Standard-Lied sich leicht hinbiegen läßt - zu solch assoziativer Organisation ist schon eine Voraussetzung die menschliche Nähe.

Werner Panke

Plattenhinweis: „Patchwork Dinard", das Deutsch-Französische Jazz-Ensemble. Aufg.: Rohlandseck, 13. September 1981. Auf Anfrage erhältlich bei: Deutsch-Französisches Jugendwerk, Rhöndorfer Str. 23, 5340 Bad Honeff 1.

Jazz News

WUrzburg: Pop '82 Nachwuchsfestlval

Das in diesem Jahr zum 5. Mal ausgeschriebene Deutsche Pop-Nachwuchs-Festival findet am 26. und 27. November in Würzburg statt. Es dient der Förderung begabten Nachwuchses in der Pop-Musik und wird von der ARD - vertreten durch den Bayerischen Rundfunk - den Kultusministerien der Länder, der Stadt Würzburg und der Oscar und Vera Ritter-Stiftung unterstützt. Das Pop • Nachwuchs-Festival '82 wird ausgeschrieben für: 1. Rock, 2. Jazz, 3. Folk, Lied, Song. In jeder Kategorie wird ein Preis in Höhe von DM 10.000,- vergeben, zusätzlich dazu ist ein Förderpreis der Stadt Würzburg in Höhe von DM 5.000,- ausgesetzt. Die Anmeldung ist nur in einer Sparte möglich. Teilnehmen können Instrumental- und Vokalgruppen (max. 7 Mitglieder) bzw. Solisten, die ihren ständigen Wohnsitz in der Bundesrepublik Deutschland, einschließlich Berlin (West) haben. Das Höchstalter bei Solisten und das Durchschnittsalter bei Gruppen soll 27 Jahre nicht überschreiten. Anmeldungen sind bis 31. Juli zu richten an die Deutsche Phono-Akademie e. V., Se • kretariat Pop-Nachwuchs-Festival, Heimhuder Straße 8, 2000 Hamburg 13.

JWD-4, eine schon länger bestehende New Jazz Formation aus Aachen, hat sich vor kurzem umbesetzt. Die Gruppe, die im Herbst auf Deutschlandtournee gehen wird, besteht jetzt aus dem Posaunisten Jörg Drewing, den beiden E-Bassisten Bobby Wagner und Ben Hüllenkremer sowie dem Schlagzeuger Hans-Günter Eisele. Kontaktanschrift: Jörg Drewing, Roermonder Str. 34-26, 5100 Aachen, Tel. 02 41/15 53 20.

Vestibül nannte die Tagungs- und Bildungsstätte Schloß Gnadenthal in Kleve den über Ostern durchgeführten Workshop für Freie Musik. Weitere derartige Veranstaltungen werden vom 6. — 15. August und vom 13.-17. Oktober stattfinden. Kontaktanschrift: Tagungs- und Bildungsstätte Schloß Gnadenthal, 4190 Kleve, Tel. 0 28 21*12* 90 80.

Syncrisis, Stuttgarter Jazz-Rock-Gruppe, hat unter dem Titel „Sunny Crisis" auf Inside Records ihre zweite Platte vorgelegt. Das Quartett, das aus dem Gitarristen Titus Köstler, dem Keyboardspieler Edgar Müller, dem Bassisten Peter Frodl und dem Schlagzeuger Uwe Holzwarth besteht, wird im Juni unterwegs sein. Kontaktanschrift: Ingo Nauhaus, Forststr. 160 B, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11/ 63 96 27.

Das **Pink Monk Orchestra** gab am 13. Mai unter der Leitung des Aachener Posaunisten Jörg Drewing im „Rotation" in Aachen ein Thelonious Monk Memorial Konzert. Mit dabei waren neben Drewing der Klarinettist Berthold Franke, der Altsaxophonist Heribert Leuchter, der Tenorsaxophonist Semel Sembritzki, der Tubaspieler Pinguin Moschner, der Gitarrist Jürgen Sturm, der Bassist Uli Winz und der Schlagzeuger Hans-Günter Eisele.

Die **Alpine Jazz Herd,** eine Gruppe um den Trompeter Hans Ken • nel und den Saxophonisten Jürg Solothurnmann, wird im Juni eine Platte für hat/Hut aufnehmen. Das Sextett bietet Jazz, in dem Schweizer Volksmusik verarbeitet wurde. Kontaktanschrift: Jürg Solothurnmann, Sulgenrain 8, CH-3007 Bern, Tel. 45 88 64.

Ausschreibung Modellversuch Popularmusik in Hamburg

Die Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg beginnt im März 1983 den zweiten Durchlauf zum „Modellversuch Popularmusik". In Verbindung mit der Arbeitsgemeinschaft zur Talentförderung in der Popularmusik und Unterhaltung sowie dem Bundesministerium für Bildung und Wissenschaft will sie zweierlei fortführen und weiterentwickeln: Ein System von Kompaktkursen und im Anschluß daran eine Folge betreuter Praktika in Rundfunk- und Fernsehanstalten, Film- und Plattenstudios sowie öffentlichen Veranstaltungen (Workshops, Konzerte) z. B. in Clubs. Die Bewerberinnen und Bewerber müssen die deutsche Staatsangehörigkeit vorweisen und sollten in der Regel nicht jünger als 18 und nicht älter als 30 Jahre alt sein.
Die Studienbereiche sind: Musical, Chanson/Song, Liedermacher, Show/Entertainment, Rock, Jazz, Musikautoren (Text und Komposition).

Voraussetzung ist: solides handwerkliches Können und stilistische Kenntnisse, vor allem aber Phantasie, viele eigene Ideen und die Bereitschaft zur Kommunikation, zudem oraktische Erfahrungen und Fähigkeiten, sich in den Medien zu präsentieren. Daher ist es nötig, daß Bewerber den Unterlagen Demo-Cassetten in guter Aufnahmequalität beifügen.
Das Ausbildungs- und Förderungsprojekt will jungen und lernbereiten Talenten in einem Jahr durch projektorientierte Zusammenarbeit mit kompetenten Vertretern der Popularmusikszene, der Medien, des Managements, und der Musikwissenschaft jene Anregungen, Fertigkeiten, Kenntnisse und Kontakte vermitteln, die für eine berufliche Existenz unerläßlich sind. Es sollen vorhandene Ausdrucks- und Vermittlungsformen erweitert und neue entwickelt werden. Es geht darum, neue Berufsperspektiven zu erschließen, das Tätigkeitsfeld und die Aufgabenbereiche zu verbreitern. Die Ausbildung besteht aus zwei Kompaktkursen (März und Juli) und dazwischenliegenden, betreuten Praktika. Die Bewerbungsunterlagen und Informationen über das Ausbildungsprojekt sind erhältlich bei der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg, Modellversuch Popularmusik, Harvestehuder Weg 12, 2000 Hamburg 13, Tel. 040/195-593.

Dietrich Rauschtenberger, Schlagzeug, und Sibylle Pomorin, Saxophon, reisten Mitte Mai nach Griechenland, um dort mit den griechischen Solisten Sakis und Papadimitrou in Clubs in Athen und Saloniki aufzutreten. Kontaktanschrift: Sibylle Pomorin, Pröbstingweg 9,4406 Rinkerode, Tel. 0 25 38/7 15.

Das **Art Studio** hat mit der amerikanischen Pianistin und Vokalistin Irene Robbins unter dem Titel „Paralisi" eine Platte vorgelegt. Das italienische Quartett, das aus dem Saxophonisten Carlo Actis Dato, dem Gitarristen Claudio Lodati, dem Bassisten Enrico Fazio und dem Schlagzeuger, Vibraphonisten und Percussionisten Fio • renzo Sordini besteht, machte sich bereits durch seine LP „Diagnosi" einen guten Namen. Kontaktanschrift: Claudio Lodati, via S. Francesco 7,1-10086 Rivarolo Canavese(TO),Tel.

Jazz-Festivals in der CSSR gab es vom 10.-12. April in Prag (XI. Prager Jazztage) und vom 15.-17. April in Kromeriz. In der Schuhstadt Gottwaldov hat man für Juni ein Jazz Festival vorgesehen. In Prag findet vom 27. -30. September die II. Vocalisa '82, ein Treffen der Jazz-, Blues- und Rock-Vokalisten im dortigen Kulturhaus statt, und im Oktober - der genaue Termin liegt noch nicht vor - soll das XIV. Internationale Jazz-Festival über die Bühne gehen. In Slany werden die XVI. Jazztage am dritten Wochenende des Novembers (20/21.11.82) veranstaltet und in Bratislava sind die dortigen Jazztage im Dezember geplant.

Kunst-Dünger, die seit 1978 bestehende Lippstädter Jazzformation, hat sich neu formiert. Das Sextett besteht jetzt aus dem Posaunisten Christoph Damm, den Saxophonisten Ulli Stemmeier und Uwe Plath, dem Pianisten Guido Schlegel, dem Bassisten Joachim Duwe und dem Schlagzeuger Hubert Burghardt. Kunst-Dünger wird im Sommer und Herbst auf Tournee gehen und eine neue Cassette einspielen. Kontaktanschrift: Käseloch Productions, Siemensstraße 48 c, 4400 Münster 1, Tel. 02 51/7 33 15

Die **Vienna City Ramblers** haben kürzlich bei der Firma GEPA in Graz eine neue Platte unter dem Titel „Happy Jazz" aufgenommen. Die österreichische Band war Ende Mai in Deutschland und Holland zu Gast. Kontaktanschrift: East West Promotion, Gosewischs Garten 13, 3012 Langenhagen-Engelbostel, Tel. 05 11/74 19 29.

Floyd Smith t

Im März dieses Jahres verstarb im Alter von 65 Jahren der amerikanische Jazzgitarrist Floyd Smith in Indianapolis, Indiana. Bekannt wurde er besonders durch die 1939 entstandene Aufnahme von „Floyd's Guitar Blues", auf der er als Mitglied von Andy Kirk's Clouds of Joy eine elektrische Gitarre einsetzte - allerdings nicht als Erster, wie in der Jazzliteratur immer wieder behauptet wird. Bereits ein Jahr zuvor hatte Eddie Durham dieses Instrument bei Aufnahmen der Kansas City Six benutzt.
Der am 25. Januar 1917 in St. Louis geborene Smith war in der Mississippi-Stadt zunächst zwei Jahre lang Banjo-Spieler in Dewey Jacksons Band und wurde dann in den dreißiger Jahren Mitglied des erfolgreichen Jeter-Pillars-Orchesters. Später ging Floyd Smith nach New York, wo ihn 1939 Andy Kirk bei einem Auftritt mit den Sunset Royal Entertainers im Harlemer Apollo Theatre hörte und für seine Clouds of Joy engagierte, bei denen er drei Jahre blieb, auch nach dem Krieg 1945 und 46 wieder spielte. Er arbeitete dann mit Wild Bill Davis, Ende der 50er Jahre mit dem Schlagzeuger Chris Columbus sowie mit verschiedenen Orchestern in St. Louis zu • sammen. Schallplatten nahm Floyd Smith von 1946-1956 unter eigenem Namen mit Combo, als Trio und mit dem Horace Henderson Orchester auf, sie konnten jedoch nicht die Popularität von „Floyd's Guitar Blues" erringen. 1972 entstanden wieder Trio-Aufnahmen mit Wild Bill Davis. Wichtige Beiträge zur Emanzipation der Jazzgitarre leistete Smith durch die Entwicklung der Single-String-Technik Mitte der dreißiger Jahre und durch die frühe Einführung des elektrisch verstärkten Instruments, das sich nun mit seiner Lautstärke auch solistisch behaupten konnte. Der aus dem Südwesten stammende Charlie Christian war es dann, der die neu gewonnenen Möglichkeiten konsequent nutzte und es dabei in kurzer Zeit zu einer hohen technischen und künstlerischen Reife brachte. Damit wurde eine neue Ära in der Geschichte der Jazzqitarre eingeleitet, zu deren Wegbereitern Floyd Smith zweifellos zählte.

Fred van Hove, Paul Rutherford, Marc Charig und Radu Malfatti, die unter dem Titel MLA,,Blek" bei FMP eine Platte vorlegten, werden ab Mitte Oktober wieder auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Fred van Hove, St. Vincentiusstraat 61, 2000 Antwerpen, Belgien, Tel. 30 60 75.

Die **Blue Note Seven,** die im März in der DDR gastierte, beim Pfingstfestival in Hertogenbosch/Holland auftrat, wurde als erste österreichische Band zum Internationalen Jazz Festival Edinburgh Ende August eingeladen. Kontaktanschrift: John Evers, Giessaufgasse 27/24, A-1050 Wien.

Das **North Sea Jazz Festival '82,** das vom 16.-18. Juli stattfindet, bietet dieses Mal live Jazz in 8 Sälen gleichzeitig, außerdem in zwei riesigen Zelten auf der Dachterrasse und auf der Wiese neben dem Kongresszentrum. Zusätzlich zu den Konzerten, die vom Dixieland bis zur Avantgarde alle Strömungen des Jazz berücksichtigen, gibt es noch ein Jazz Film Festival mit Vorführungen von seltenen Jazzfilmen, außerdem laufen Video Shows von Jazzkonzerten früherer North Sea Festivals. Eine Jazz-Ausstellung, sowie das Jazz-Einkaufszentrum mit Platten, Büchern und Instrumenten runden das Festival ab. Genaues Programm siehe unter „Festivals".
Tri Atma, die Gruppe, die von Asim Saha gegründet wurde, hat sich neu formiert und wird sich am 8. Juni in der Sendung „Lieder & Leute" sowie am 1. Juli in der Sendung „Cafe in Takt" jeweils im ARD Abendprogramm vorstellen. Außerdem wird die Gruppe am 7. Juni im Foyer des Fernsehzentrums am Funkturm in Berlin auf treten und dabei vom SFB live übertragen werden. Im Sommer wird Tri Atma auf einigen Open Air Festivals zu hören sein, im Herbst und Winter wird sie auf eine 25 Konzerte umfassende Tournee gehen. Kontaktanschrift: Dieter Schubert, An den Kämpen 20, 2908 Bad Zwischenahn, Tel. 0 44 03/37 28.

Circus wird sich nach lOjährigem Bestehen im Juni 1982 auflösen. Die Schweizer Gruppe legte in dieser Zeitspanne vier LPs und eine Single vor und gab ca. 400 Konzerte im In- und Ausland. Am 9. und 10. Juni wird Circus im Atlantis in Basel Abschiedskonzerte geben. Kontaktanschrift: Circus, Postfach 73, CH-4103 Oberwil, Tel. 75 20 41.

Das **Curt Beil Quartett** wird von Oktober bis Dezember auf Gastspielreise gehen. Mit dem Pianisten Beil sind unterwegs: Der Saxophonist Ulli Stemmeier, der Bassist Ulli Müller und der Schlagzeuger Hubert Burghardt. Kontaktanschrift: Käseloch Productions, Siemensstraße 48 c, 4400 Münster 1, Tel. 02 51/7 33 15.

Ruby Braff tritt sonntags mit dem Pianisten Derek Smith und dem Bassisten Michael Moore im Broadway Joe's in New York auf.
Cecil Taylor stellt jeweils sonntags seine neue Big Band im „Lush life" in New York vor.
In Prag gibt es jetzt außer Reduta und Parnas noch zwei weitere Jazz-Clubs: Gong und Malostranskä Beseda.

Charly Antolini hat kürzlich sein auf Drums und Percussion spezialisiertes Hamburger Fachgeschäft um eine Spezialabteilung für Mallet-Instrumente, also Marimbaphone, Vibraphone und Xylophone erweiten. Das Geschäft bietet ca. 20 verschiedene Instrumente aller Weltfirmen, zudem Schlegel, Zubehör und Unterrichtsmaterial. Kontaktanschrift: Charly Antolini, Barnerstr. 42, 2000 Hamburg 50, Tel. 040/3 90 32 11.

Int. Jazzwarkshap 82 in Mannheim

Der r-ötäei verein Forum e. V. veranstaltet vom 11.-14. August einen Workshop für Big Bands und Small Bands. Im Vordergrund steht eine Big Band, mit der Arrangements verschiedenen Schwierigkeitsgrades erarbeitet werden. Weitere Kurse sind dem Instrumentalunterricht, der Theorie, Gehörbildung, Satzarbeit, Rhythmik und den Ensembles gewidmet. Dozenten: Ack van Rooyen, Trompete, Bobby Burgess, Posaune, Wilson de Oliveira, Saxophone, Walter Norris, Klavier, Gerd Mayer-Mendez, Baß, und Ronnie Stephenson, Schlagzeug. Der Workshop ist gedacht für fortgeschrittene Amateurmusiker, Musikstudenten, Berufsmusiker und Ensembles. Kursgebühr DM 150,-. Kontaktanschrift: Förderverein Forum e. V., Thomas Weichen, Neckarpromenade 46,6800 Mannheim, Tel. 06 21/2 93 39 06.

Mit neuem Programm auf Tournee: Vienna Art Orchestra

Das **Vienna Art Orchestra** ist im Juni und Juli mit neuem Programm unterwegs. Mathias Rüegg, der Leiter der Band, hat für das Orchester 12 unbekannte Jazzthemen von Scott Joplin bis zu James „Blood" Ulmerneu bearbeitet. In Kürze wird auch das neue Doppel album des VAO unter dem Titel „Suite for the green eighties" erscheinen. Mit dem Orchester reisen u. a.: Lauren Newton, Herbert Joos, Wolfgang Puschnig, Harry Sokal, Roman Schwaller, Janus Stefanski. Vom 3.-30. Oktober ist eine weitere Tournee geplant, danach wird das Orchester zwei Jahre pausieren. Kontaktanschrift: Vienna Art Orchestra, Mathias Rüegg, Graf-Starhemberg-Gasse 20/5, A-1040 Wien, Tel. 6 55 91 22.

Andreas Vollenweider konnte bis Anfang Mai von seiner Platte „Behind the gardens" in der BRD und der Schweiz insgesamt 78 262 Exemplare (MCs inclusive) verkaufen. Am 16. Mai trat der Harfenspieler mit seinen Friends in der Capitol Radio Hall in London auf. Mitte Juni wird Vollenweider in Bern Aufnahmen für seine dritte Platte machen, die im Herbst erscheinen soll.
Barbara Thompson hat ihre neue Soloplatte, die sie im vergangenen Herbst mit Rod Argent aufnahm, bei MCA veröffentlicht. Die Saxophonistin geht im Juni mit ihrer Gruppe Paraphernalia wieder auf Tournee durch die BRD, Österreich und die Schweiz. Neues Mitglied von Paraphernalia ist der Geiger Anthony Oldridge.

Musikkurse in Altenmeile

Im Bildungs- und Freizeithaus Altenmelle werden in den nächsten Monaten mehrere Jazzkurse durchgeführt. Es sind dies:
Workshop für Geige und Jazz-Gitarre, 2.-7. August. Dozenten: Peter Bayreuther und Lutz Wagner, Geige; Stefan Schulz, Gitarre. Lehrprogramm: Improvisieren auf der Geige im Jazz, Blues und Rock, Jazzimprovisationen auf der Gitarre, Einführung in die Harmonielehre, Akkordaufbau, Akkorderweiterung, Skalen etc. Kosten incl. Unterkunft, Verpflegung DM 200,-.
3. Jazzkurs Altenmeile, 30. August bis 5. September. Dozenten: Uli Beckerhoff, Trompete, Wolfgang Engstfeld, Saxophon, Andy Lumpp, Klavier, Alex Sputh, Gitarre, Detlef Beier, Baß, JoThönes, Schlagzeug. Lehrprogramm: Instrumentalunterricht, Bildung von Gruppen unterschiedlichster Stilrichtungen, Improvisation, Rhythmik, Jazzharmonik, Arrangement. Auch für Anfänger. Kosten incl. Unterkunft, Verpflegung DM 300,-.

Jazzgesang, 12.-18. Dezember. Dozentin: Eileen Fis. Unterrichtsprogramm: Interpretation von Jazz- und Latin-Standards, Seat-Improvisationen, Experimente mit Sounds, Chorarbeit. Kosten incl. Unterkunft, Verpflegung DM 200,-.
Anmeldungen sind zu richten an das Bildungs- und Freizeithaus Altenmelle, Borgholzhausener Str. 75,4520 Meile 1, **Tel. 0 54** 22/57 63.

Stu Goldberg wird im Oktober wieder einmal eine große Piano • Solo-Tournee durch Europa unternehmen. Kontaktanschrift: B & B Music, Im Lohfeld 4, 4790 Paderborn, Tel. 0 52 51/3 58 80.
Blossom Dearie, Barbara Carroll und Nancy Wilson sorgten beim Kansas City Women's Jazz Festival, das im März stattfand, für Höhepunkte. Bei diesem 5. Frauenfestival traten insgesamt 150 Musiker auf, es konnte ein Erlös von 110.000 Dollar verzeichnet werden.

Tarang, das aus dem Pianisten Werner Schwermeier und dem Percussionisten Klaus Olsen bestehende New Jazz Duo arbeitete im April an seiner ersten Platte. Das Duo ist derzeit unterwegs in der BRD, Holland und Belgien. Kontaktanschrift: Tarang-Music, Am Stadion 25, 4800 Bielefeld 11, Tel. 0 52 05/2 13 42.
Joanne Brackeen hat auf dem Antilles-Label unter dem Titel „Special identity" eine neue Platte vorgelegt.

Die **George Gruntz Concert Jazzband** wird im Juli und August wieder auf Tournee gehen. Stationen ihrer Reise sind die DDR, Molde, Kopenhagen, Genf, Zürich, Luzern und Basel. Bei der 82er-Ausgabe des Orchesters werden mitwirken: Jon Faddis, Charles Sullivan, Randy Brecker, Palle Mikkelborg, Trompeten, George Lewis, Jimmy Knepper, Eje Thelin, John Taylor, Posaunen, Howard Johnson, Tuba, Ernst Ludwig Petrowsky, Alan Skidmore, Mike Brecker, Seppo Paakkunainen, Saxophone, Dino Saluzzi, Bandoneon, George Gruntz, Keyboards, Mike Richmond, Baß, und Gerry Brown, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Euromusic, CH-4106 Therwil.
Marina Kay hat im März ihre Shaggy Dad Bluesband aufgelöst. Die Sängerin hat inzwischen eine neue Bluesband gegründet, zu der Roland Blume, Saxophon, Arny Keppler, Lead-Gitarre, Ralf Bauer, Gitarre, Eckhard Schade, Baß, Martin Renninger, Schlagzeug, sowie als Gast Klaus „Mojo" Kilian, Mundharmonika, gehören. Die Gruppe wird im Juni ihre zweite Platte produzieren, die größtenteils deutsche gesellschafts- und sozialkritische Texte enthalten wird. Kontaktanschrift: A. und M. Keppler. Lerchenweg 13, 7129 Güglingen, Tel. 0 71 35/82 08.
Das **Cremer-Castronari** Quartett wird ab Herbst wieder auf Gastspielreise gehen. Mit dem Schlagzeuger Thomas Cremer und dem Bassisten Mario Castronari arbeiten jetzt der Saxophonist Wilson de Oliveira und der Gitarrist John Schröder. Kontaktanschrift: Thomas Cremer, Lortzingstr. 24, 6000 Frankfurt 1, Tel. 06 11/59 29 51.

Die **New Black Eagle Band** aus den USA wird im September wieder eine kurze Deutschlandtournee unternehmen. Die Oldtime Formation wird am 8. September mit dem Limburg'schen Sinfonie Orchester in Herlen/NLein Konzert bestreiten.

Jazz News

Christian Knobel hat für No Wave Records seine erste Platte aufgenommen. Der Freiburger Pianist arbeitete dafür mit dem Bassisten Thomas Heidepriem, dem Schlagzeuger Rolf Kilchling, dem Percussionisten Joachim Uhuru Uhl, sowie dem Gitarristen Jörg Niessner und der Geigerin Annegret Gutzer zusammen. Das Album soll unter dem Titel „Chakrawakam" demnächst erscheinen. Kontaktanschrift: Christian Knobel, Starkenstraße 1,7800 Freiburg, Tel. 07 61/2 56 06.

Füsti Balogh legte kürzlich unter dem Titel „Kis Rakfogo" auf dem ungarischen Krem-Label eine eigene Platte vor. Der junge ungarische Pianist wurde bereits 1978 Sieger des Internationalen Jazz Piano Wettbewerbs Mieczyslaw Kosz und erhielt auch den Preis für hervorragende künstlerische Leistungen. Der ungarische Rundfunk entsendet das Balogh Quartett, das als die beste ungarische New-Bop-Gruppe gilt, in nächster Zeit zu einigen größeren Ostblock-Festivals, so nach Prag, Belgrad und Ost-Berlin. Im September wird das Quartett Konzerte in Deutschland geben. Kontaktanschrift: Dietmar Pokoyski, Brunnenstraße 17, 4390 Gladbeck, Tel. 0 20 43/ 519 38,

Das Sunrise Orchestra wird mit den Saxophonisten Florian Bramböck und Jürgen Seefelder, dem Posaunisten Rudi Fuesers, dem Pianisten Dejan Pecenko, dem Bassisten Roland „Dooley" Richardson, dem Schlagzeuger Brüning von Alten und dem Congaspieler Eimer Louis im November wieder auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Brüning von Alten, Georgenstraße 36, 8000 München 40, Tel. 089/39 76 55.

Herrgottsax, die Stuttgarter Jazz-Rock-Gruppe wird vom 21. - 30. Juni und vom 20. bis 31. Oktober auf Tournee gehen. Mit den beiden Saxophonisten Büdi Siebert und Bernd Konrad werden noch der Keyboardspieler Martin Schrack, der Bassist Capo Mayer und der Schlagzeuger Ringo Hirth reisen. Kontaktanschrift: Eigelstein, Elke Hiel, Hansaring 80, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/13 29 03.

Wynton und **Ellis Marsalis,** sowie Von und Chico Freeman stellen sich auf einer neuen Columbia Platte vor, die den Titel „Fathers & Sons" trägt.

Ornette Coleman hat unter dem Titel „Of human feelings" eine Platte auf Antilles vorgelegt.

Fresh Air, die Gruppe, die aus dem Sänger und Keyboardspieler Gert Wilden, dem Gitarristen und Sänger Antonio Koudele, dem Bassisten und Sänger Imre Bajka und dem Schlagzeuger und Sänger Guillermo Marchena besteht, hat vor kurzem eine Platte aufgenommen, die noch im Juni bei Inside Records erscheinen wird. Die Jazz-Rock-Formation wird im Sommer und Herbst auf große Tournee gehen. Kontaktanschrift: Ingo Nauhaus, Forststr. 160 B, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11/ 63 96 27.

Götz Tangerding wurde vom Centra Cultural Almansil eingeladen, mit seinem Trio nach Portugal zu fahren. Mit dem Münchner Pianisten werden sich vorstellen: der Bassist Christian Stock und der Schlagzeuger Rudi Roth. Das Trio gastierte im Frühjahr im Half Note Jazzclub in Athen. Gelegentlich gesellt sich der Sänger Ala Heiler zu der Gruppe und wird auch dabeisein, wenn das Tangerding Trio im Herbst wieder auf Deutschlandtournee geht. Kontaktanschrift: Götz Tangerding, Verdistraße 74, 8000 München 60, Tel. 0 89/ 8 11 72 61.

Pan-ta-mu, unter diesem Namen schlössen sich die Vibraphonistin Kornelia Froböse, der Bassist Günther Späth und der Percussionist Günter Bergmann mit der Tänzerin Ursula März zusammen. Die Gruppe verschmelzt mit ihrer von Elementen des Jazz, afrikanischen und lateinamerikanischen Rhythmen und konzertanten Formen getragenen Musik Pantomime und Tanz afrikanischer bzw. afroamerikanischer Prägung. Die Formation plant im Herbst Gastspiele zu geben. Kontaktanschrift: Günther Späth, Herbartstr. 10, 2900 Oldenburg, Tel. 04 41/ 77 62 12.

Bestverkaufte Jazz-LPs sind derzeit nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard: 1. Jean-Luc Ponty „Mystical adventure", 2. Grover Washington Jr. „Come morning", 3. Al Jarreau „Breakin' away", 4. Quincy Jones „The dude", 5. Al DiMeola „Electric rendezvous", 6 George Benson „The George Benson Collection", 7. Weather Report „Weather Report", 8. Michael Franks „Objects of desire", 9. George Duke „Dream on", 10. Jeff Lorber „It's a fact".

ESP-Platten, die in den 60er Jahren mit Aufnahmen der New Yorker Jazz-Avantgarde erschienen, sind jetzt zum Teil wieder neu aufgelegt worden. Dafür sorgten Base Records in Bologna. In der BRD können die LPs vom Boots-Vertrieb in Hannover bezogen werden.

Die **Unversity of Miami Concert Jazz Band** wird sich in diesem Sommer bei den Festivals von Montreux, Northsea und Antibes vorstellen und auch Gastspiele in verschiedenen europäischen Clubs bestreiten. Kontaktanschrift: Robert Krumbine, U. M. Concert Jazz Band, P.O. Box 248165, Coral Gables, Florida, USA, Tel. 2 84-58 13.

Jazzfilme zeigt Helmut Weihsmann am 2. und 3. Juni im Film • haus Stöbergasse in Wien. U. a. stehen auf dem Programm: Punch Miller, Henry Red Allen, Lol Coxhill, Charles Mingus, Ben Webster, Albert Mangelsdorff, die Masters of Unorthodox Jazz und Karl Berger. Vom 19. - 23. und vom 25. - 28. Juni gibt es dann Filme über Jazz in New York 1929-1980, bei denen Harlem, die 52nd Street, die Lofts, sowie das Apollo, der Cotton Club, das Birdland, das Five Spot und Minton's Playhouse zu sehen sind.

Unit 5, eine Gruppe, die sich aus Musikern der Ruhrgebietsszene zusammensetzt, wird im September und Oktober auf Gastspielrei • se gehen. Das Quintett, das Hardbop, lateinamerikanischen Jazz und auch Fusion-Music spielt, wird in folgender Besetzung auftreten: Jost Ziegner, Saxophone, Flöte, Rolf Marx, Gitarre, Christoph Eidens, Vibraphon, Michael Schürmann, Baß, und Matthias Rumpf, Schlagzeug. Kontaktanschrift: Christoph Eidens, Rheinberger Str. 287,4130Moersi,Tel. 0 28 41/4 17 89.

Jazz-Zeitschriften der CSSR werden von einer Reihe von Jazz-Clubs herausgegeben. Das neueste Blatt ist das „Swing Echo" der Freunde der Swingmusik in Frydek-Mistek in Mähren. Der Jazz Club in Slany veröffentlichte bereits die 12. Nummer seiner Jazz-Zeitschrift mit Artikeln über Don Cherry und die Gruppe E.S.P. sowie mit einem Beitrag von Antonin Truhläf über Wissenschaftler und Pädagogen im Jazz. In Jablonec nad Nisou (Gablonz an der Neiße) bringt das 3. Heft des dortigen Jazzclubs Artikel über Paul Bley, Chick Corea, Joe Zawinul, die Fortsetzung einer tschechischen Jazz Diskographie (Abschnitt nach dem 2. Weltkrieg), eine tschechoslowakische Jazz-Bibliographie und News von Antonin Truhläf. Unregelmäßig erscheint ein Jazz Nachrichtenblatt beim Jazzclub in Kladno. Nur für seine Mitglieder brachte die Jazz Sektion des Musiker Verbandes der CSSR eine Doppelnummer seiner Zeitschrift für zeitgenössische Musik mit 140 Seiten in Großformat heraus, in der viele Beiträge über Jazz, Rock und moderne Kunstformen enthalten sind. Die „Melodie", tschechoslowakische Zeitschrift für Unterhaltungsmusik, enthält in der Nr. 3/82 einen Bericht des Chefredakteurs Stan Titzl über das Jazz Marathon in Sofia (mit Bildern von Albert Mangelsdorff und Wolf gang Dauner) und eine bemerkenswerte Studie des Jazzforschers Dr. Josef Kotek über das bislang unbekannte Jazz Profil des namhaften tschechoslowakischen Komponisten und Dirigenten Ja roslav Jezek vor dem 2. Weltkrieg.

Michal Urbaniak hat Anfang April in New York für das Headfirst/ MCA Label eine Platte aufgenommen. Mit dem Geiger und Lyriconspieler waren dabei im Aufnahmestudio: Der Gitarrist Mike Stern, der Keyboardspieler Kenny Kirkland, der Bassist Marcus Miller, die Schlagzeuger Buddy Williams und Yogi Horton sowie die Vokalistin Urszula Dudziak. Die Sängerin wirkte zudem bei zwei Stücken der Duoplatte von Urbaniak und Larry Coryell mit, die für Keytone Records gemacht wurde. Urbaniak wird bis zum 10. Juli mit Larry Coryell in Europa auftreten und danach mit Urszula Dudziak in verschiedenen kleinen Besetzungen arbeiten. Kontaktanschrift für den Sommer: Urbaniak-Dudziak c/o Huluback, S-51033 Rydal, Schweden, Tel. 0 46-3 20-9 34 90.

Mocean führt auf Einladung des Landesverbandes der Musikschulen Baden-Württembergs vom 18. - 20. Juni in Lahr/Baden einen Band-Workshop durch. Teilnehmen können daran Amateure und Profis, einzeln oder als geschlossene Formation. Es unterrichten: Martin Schrack, Keyboards, Synthesizer, Büdi Siebert, Saxophone, Flöte, Wolfgang Lauer, Bass, Gert Kilian, Schlagzeug, Percussion. Am 20. Juni wird Mocean im Stadtpark Lahr ein öffentliches Abschlußkonzert geben. Anmeldungen sind zu richten an den Landesverband der Musikschulen Baden-Württembergs, Friedrichstr. 9, 7630 Lahr/Schw., Die Teilnahmegebühr beträgt DM 100,-.

Das **Jazzduo Giebel-Nett** hat vor kurzem seine dritte Platte aufgenommen, die 11 Kompositionen des Keyboardspielers Reinhard Giebel bzw. des Saxophonisten Dieter Nett enthält und im Herbst erscheinen wird. Kontaktanschrift: Reinhard Giebel, Siegesstraße 146, 5600 Wuppertal 2, Tel. 02 02/ 55 56 34.

Das **Lulu Reinhardt-Dodi Schumacher** Gipsy Swing Ensemble hat unter dem Titel „Gipsy Swing" auf dem Label Image ihre neue Platte vorgelegt. Die neue Formation besteht aus den Sologitarristen Lulu und Mike Reinhardt, dem Tenorsaxophonisten Dodi Schumacher, den Rhythmusgitarristen Kigelo und Hercule Reinhardt sowie dem Bassisten Rigo Winterstein. Kontaktanschrift: Tourneebüro Katalin Schumacher, Betpurstr. 25, CH-8910 Affoltern a/A, Tel. 7 60 00 64.

Manfred Schoof gab im Mai mit seiner 17köpfigen Big Band einige Konzerte. Bei zwei Veranstaltungen wurden auch Rundfunkproduktionen gemacht. Der Trompeter ging mit dem Orchester auch bereits ins Plattenstudio.

Art Lande wird im Oktober wieder einmal mit seiner Gruppe Rubisa Patrol nach Deutschland kommen. Der amerikanische Pianist wird in Kürze auch ein neues Album bei ECM vorlegen. Kontaktanschrift: JIN, Postfach 19 26, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 37/6 56 68.

Hippopotamus feiert im Juni ihr 10jähriges Bestehen. Die Gruppe, die aus den Saxophonisten Willi Jansen und Thomas Dörr, dem Gitarristen Wolfgang Kulawik, dem Pianisten Bernd Wilhelmi, dem Bassisten Lothar Vahling und dem Schlagzeuger Norbert Gerhards besteht, legte jetzt ihre erste Platte unter dem Titel „Schnatterzapfen" auf dem Kopf-Label vor. Kontaktanschrift: Lothar Janssen, Gutenbergstr. 13,4150 Krefeld, Tel. 0 21 51/75 79 90.

Attila Zoller wird im September mit dem Bassisten Rudi Schröder und dem Schlagzeuger Ernst Bier auf Tournee durch Deutschland und weitere europäische Länder reisen. Kontaktanschrift: Ernst Bier, Kochstr. 16, 3500 Kassel, Tel. 05 61/28 18 53.

Just Friends haben vor kurzem in Stuttgart eine Platte aufgenommen, die im Herbst unter dem Titel „Don't look back" erscheinen wird.

Das **2. Popularis Riverboat Jazz Festival** wird vom 25. September bis 2. Oktober durchgeführt werden. Die Reise führt von Basel über Straßburg und Köln nach Amsterdam. Die Rückfahrt geht per Bahn. Neben den Bands, die'auf der MS Regina Rheni spielen, sind noch einige Abstecher in verschiedene Jazzlokale geplant. Kontaktanschrift: Popularis Flußfahrten, Florastraße 12, CH 3000 Bern, Tel. 43 03 11.

Vinny Golia gastiert im Oktober und November in Europa. Der in Los Angeles beheimatete Saxophonist geht mit dem Bassisten Roberto Miranda und dem Schlagzeuger Alex Cline auf diese Tournee. Kontaktanschrift: Studio Jaydee, Weiherstr. 17,7500 Karlsruhe 41, Tel. 07 21/40 76 66.

Chromatic Alarm ist der Name eines 15köpfigen Orchesters, das der Baritonsaxophonist und Musikwissenschaftler Ekkehard Jost zusammengestellt hat. Die Formation, die in ihrer Besetzung vom konventionellen Big Band-Schema abweicht, wird neben Kompositionen von George Russell, Carla Bley und Alexander von Schlippenbach vor allem eigene Arbeiten von Jost und Manfred Becker, dem Pianisten des Orchesters, spielen. Das Debütkonzert findet am 9. Juni in der Aula der Gießener Universität statt; als Gastsolisten werden Bernd Konrad und Albert Mangelsdorff mit dabei sein.

Torsten Winkel hat mit dem Pianisten Matthias Frey, dem Bassisten Thomas Heidepriem und dem Schlagzeuger Hermann Kock ein Quartett zusammengestellt, das schon zu verschiedenen Festivals eingeladen wurde und auch in der Frankfurter Konzertreihe „Jazz im Historischen Museum" auftritt. Im Herbst wird die Gruppe ihre erste Platte produzieren.

Die **Heidelberger Brass Band** wird am 13. Juni im Rahmen des Heidelberger Jazzfestivals um 11 Uhr eine Jazz Matinee im Cave 54 bestreiten und um 18 Uhr auf dem Alten Meßplatz auftreten. Besetzung: Archie Stevenson, Johannes Faber, Pat Mancuso, Toni Rabold, Trompeten, Bobby Burgess, Bernd Lechtenfeld, Paul Schutt, Kurt Beckenbach, Hans Heiner, Posaunen, Wilson de Oliveira, Harry Petersen, Knut Rössler, Peter Reiter, Robert Sattler, Saxophone, John Schröder, Gitarre, Wolfgang Lauboeck, Klavier, Gerd Mayer-Mendez, Baß, Leader, Thomas Zahn, Schlagzeug, und Skorpio, Percussion. Kontaktanschrift: Village Music, Zähringerstr. 20, 6900 Heidelberg.

Stop ist der Name eines kürzlich gegründeten Quartetts aus dem Stuttgarter Raum. Es besteht aus dem Saxophonisten und Flötisten Peter Zisler, dem Gitarristen Mike Zimmermann, dem Bassisten Michael Sukowski und dem Schlagzeuger Eggi Fugger. Das Repertoire von Stop umfaßt hauptsächlich eigene Kompositionen mit Latin-, Funk- und Rock-Elementen. Kontaktanschrift: Peter Zisler, Bronnwiesenweg 18, 7062 Rudersberg, Tel. 0 71 83/27 50.

Cal Tjader t

Am 5. Mai erlag der Vibraphonist, Schlagzeuger und Komponist Cal Tjader im Alter von 56 Jahren in Manila einem Herzschlag. Der aus St. Louis, Missouri, stammende Musiker machte sich in den Gruppen von Dave Brubeck und George Shearing einen Namen, trat seit den späten 50er Jahren mit eigenen Combos hervor, bestritt Clinics an Colleges und gründete 1968 mit den inzwischen ebenfalls verstorbenen Musikern Gabor Szabo und Gary McFarland die Firma Skye Records. Seit Tjader bei Concord unter Vertrag war, erschienen wieder mehr Platten unter seinem Namen.

Sam Coslow ist kürzlich im Alter von 79 Jahren in Bronxville, New York, gestorben. Coslow machte sich als Songwriter einen Namen. Seine bekanntesten Kompositionen sind „Cocktails for two", „My old flame", „Mister Paganini", „Sing you sinners" und „Animal crackers".

David „Fat Man" Williams ist am 13. März im Alter von 61 Jahren in New Orleans gestorben. Zuletzt arbeitete der Sänger und Pianist mit der Preservation Hall Jazz Band.

Spektakel bestritt am 30. April mit dem Oldenburgischen Staatsorchester im Staatstheater in Oldenburg ein Konzert, bei dem u. a. zwei Kompositionen für Orchester bzw. Orchester und Jazzband zweier Gruppenmitglieder uraufgeführt wurden. Die Jazzformation, die aus dem Tenorsaxophonisten Fred Paukstat, dem Keyboardspieler Johannes Bahlmann, dem Gitarristen Rainer Kühn, dem Bassisten Andreas Oevermann und dem Schlagzeuger Tammo Bergmann besteht, wird am 12. Juni im Jazzclub Alluvium in Oldenburg voraussichtlich ihr letztes Konzert geben.

Zum **Da Guggen Art Ensemble** ist der Essener Schlagzeuger Kalle Mews, der zuvor mit Noctett und der Stormy Monday Blues Band arbeitete, neu hinzugekommen. Die Formation, die neben Mews noch aus dem Geiger und Gitarristen Thomas Eckmann, dem Gitarristen Michael Huhn und dem Saxophonisten und Flötisten Burkhard Kienzier besteht, tritt in Trio- und Quartettbesetzung auf. Kontaktanschrift: Thomas Eckmann, Hintertalstr. 36, 7740 Triberg 2, Tel. 0 77 22/47 21.

Toto Blanke legte jetzt unter dem Titel „Somewhere in time" sein erstes Gitarren-Solo-Album vor. Am 28. Juli und 7. August wird Blanke mit Electric Circus und dem Saxophonisten Tony Lakatos auf dem 1. Cadaques Jazz Festival in Spanien auftreten. Im Herbst folgt eine Deutschlandtournee. Blanke wird zudem in nächster Zeit mit Charlie Mariano und Trilok Gurtu - der Pastananda genannten Gruppe - weitere Konzerte geben und auch eine Platte aufnehmen. Kontaktanschrift: B & B Music, Im Lohfeld 4,4790 Paderborn, Tel. 0 52 51 / 3 58 80.

Theo Jörgensmann wurde zu Solokonzerten für das Jazz Festival in Nancy sowie zu „Jazz in the garden" nach Berlin eingeladen. Im Juli wird der Klarinettist mit John Fisher in Nyon auftreten. Kontaktanschrift: Environ-music, Gerd Rinne, Jüdenstr. 13 A, 3400 Göttingen.

Jazz-Werkstatt International ist der Name des neuen Buches von Bert Noglik. Der Verfasser legte bereits 1978 beim Verlag Neue Musik in Ostberlin zusammen mit Jürgen Lindner das Buch „Jazz im Gespräch" vor. Die Jazz-Werkstatt bringt Gespräche mit deut • sehen, polnischen, englischen, russischen, holländischen, italienischen, ungarischen, schweizerischen, tschechoslowakischen und skandinavischen Musikern des Neuen Jazz. U. a. kommen zu Wort: Albert Mangelsdorff, Alexander von Schlippenbach, Peter Brötzmann, Willem Breuker, Aladar Pege, John Tchicai und Ernst Ludwig Petrowsky.

Jerzy Bezucha, der mit Klaus Lenz, den Novi Singers, Zbigniew Namyslowski, Charlie Ventura, Tony Scott, Babs Gonzales, Charles Davis und Irvin Stokes und zuletzt im Quartett des polnischen Saxophonisten und Flötisten Janusz Munaik spielte, hat Kärnten zu seiner Wahlheimat gemacht. Der aus Polen stammende Schlagzeuger sucht Anschluß an die europäische Jazz-Szene. Kontaktanschrift: Jerzy Bezucha, c/o Dr. Heinz Kircher, A-9081 Sekirn 39/Wörthersee, Tel. 2 51 **59.**

Berichtigung

Durch einen bedauerlichen Irrtum wurde im JP 5/82 Teddy Doerinij als Rezensent des Buches „Blues, die schwarze Musik" angegeben. Doering hat das Bluesbuch von Gilles Oakley übersetzt, die Rezension für das JP schrieb **Willie Gschwendner.**

Common Talk wurde kürzlich neu besetzt. Das Quartett besteht jetzt aus den Saxophonisten Leszek Zadlo und Jürgen Seefelder, dem Bassisten Wayne Darling und dem Schlagzeuger Bill Elgart. Die Gruppe wird vom 3.-8. September und vom 4.-12. Dezember auf Tournee in der BRD und in Österreich sein. Kontaktanschrift: Jürgen Seefelder, Borromäumstr. 12, A-5020 Salzburg. Tel. 21 47 45.

Die **Landes-Jugend-Big Band Rheinland-Pfalz** führt vom 29. Mai bis zum 6. Juni ihre 6. Arbeitsphase in Erlangen durch. Unter der neuen musikalischen Leitung von Joachim Ullrich, dem Leiter der Kölner Jazzhaus Big Band, gibt die LJB-RHP in Erlangen und Nürnberg mehrere Open-Air-Konzerte in den Fußgängerzonen. Im Jugendzentrum Erlangen werden zudem abends Jam Sessions veranstaltet, zu denen auch interessierte Musiker erwartet werden. Am 3. Juni stellt sich die Band im Jugendzentrum vor. Kontaktanschrift: Ulrich Adomeit, Rudolf-Breitscheid-Str. 5, 5400 Koblenz, Tel. 02 61/7 56 63.

Jazzkurse In Nordrhein-Westfalen

Die Landesarbeitsgemeinschaft Musik Nordrhein-Westfalen e. V. führt in den nächsten Monaten innerhalb ihres Fortbildungsangebots aus allen Bereichen der musikalischen Jugendbildung auch Jazzkurse durch. Es sind dies:

Jazz und Blues - Internationaler Werkstattkurs, 19. Juli bis 1. August;

Offene Jazzhaus-Schule: Darstellung eines Modellprojektes, noch kein Termin, Referent: Rainer Linke;

Komponierte und improvisierte Musik für „Klassiker" und „Jazzer", Herbst, Referenten: Eddie Pütz, Reinhart von Gutzeit;

Offene Jazzhaus-Schule (Neuer Kurs für Anfänger), Bayernturm Köln, Referenten: Rainer Linke u. a.;

Jazzworkshop, Herbst 1982, Köln, Verantwortlich: Rainer Michalke;

Musik für Big Band, 16.-17. November, Referent: U. Renkhoff;

Big Band, Referent: H. Grabosch;

Musik in der Big Band, 15.-17. Oktober, Jugendhaus Kerkrade, Holland;

Jazz- und Pop-Gruppen, 12 Seminare, einmal monatlich in Wanne Eickel;

Jazz-Workshop (Praktische Ein führung in die Jazz-Improvisation, Spiel in verschiedenen Besetzungen), Bildungs- und Freizeithaus Altenmeile;

Jazzseminar für Anfänger, Musikschule Neuss, 4 Seminar-Nachmittage, Referent: Dankwart Hailauer.

Auskünfte erteilt die Landesarbeitsgemeinschaft Musik NW e. V., Küppelstein 34, 5630 Remscheid, Tel. 0 21 91/7 94-2 98.

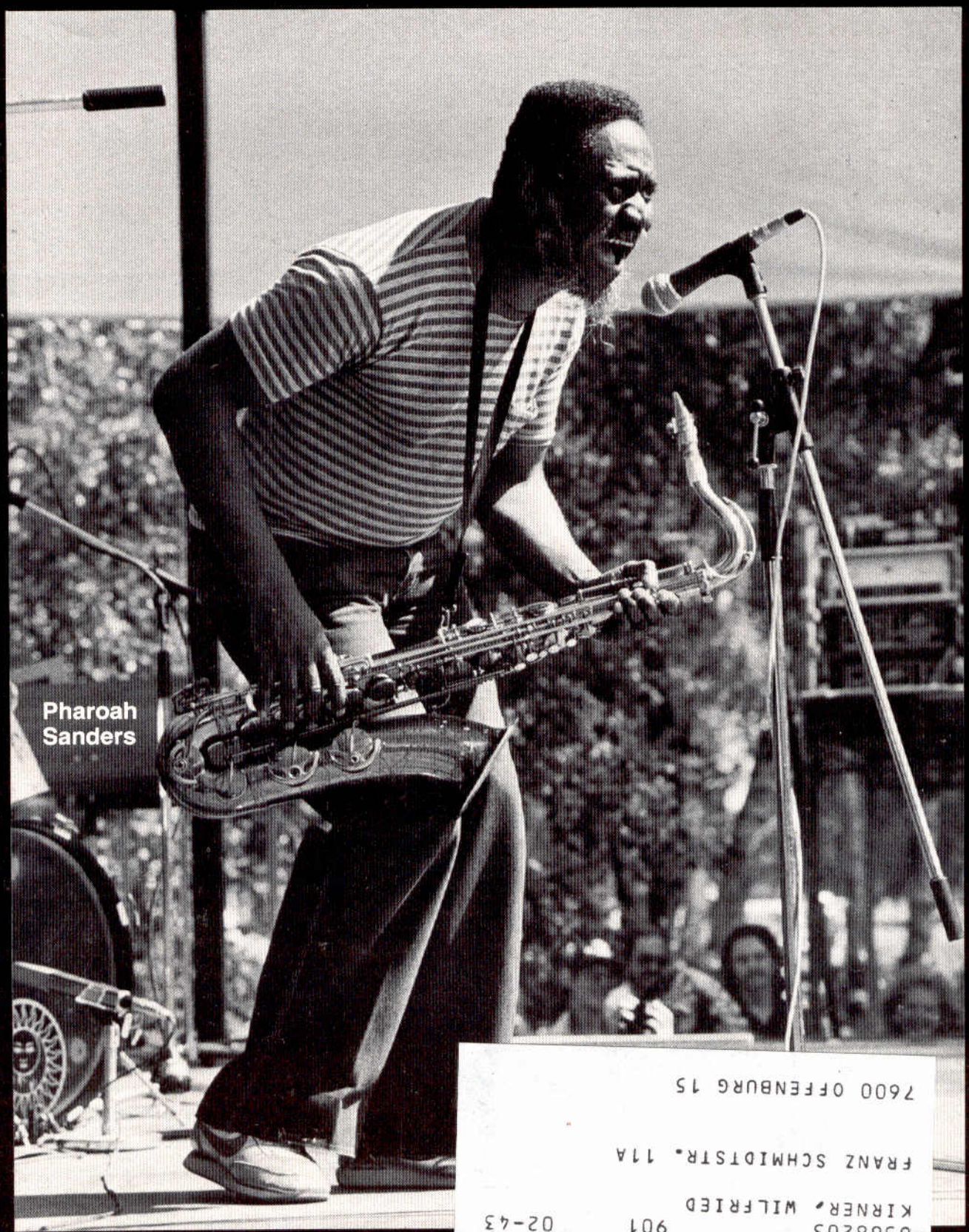
JAZZPODIUM

Nr. 7/XXXI Juli 1982
ISSN 0021–5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,–

E 1315 EX

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt

Verlag D. Zimmerle, Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1



Pharoah Sanders

6368203 901 02-43
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

JAZZPODIUM

Nr. 8/XXXI August 1982
ISSN 0021-5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,-

E 1315 EX

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt

Verlag D. Zimmerle, Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1

Anthony Braxton

6368203 901 02-42
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

Foto: Karl-Heinz Bechholz

Zur Kompositionstechnik von **Anthony Braxton**

Anlaß zur Anfertigung dieser Arbeit war die Feststellung, daß keine der (recht zahlreichen) Publikationen[1] über den aus dem AACM-Kreis hervorgegangenen Komponisten und Saxophonisten Anthony Braxton detaillierte Informationen über die kompositorischen Verfahren dieses führenden Jazz-Avantgardisten bietet: zwar wird wiederholt erwähnt, daß Braxton sich kompositorischer Praktiken der europäischen und amerikanischen Neuen Musik bedient und unter Zuhilfenahme mathematischer Systeme arbeitet; trotz gezielter Fragen gelang es jedoch bislang keinem Interviewer, konkrete Auskünfte zu diesen Punkten zu erhalten. Die Veröffentlichung des Doppelalbums „Alto Saxophone Improvisations 1979"[2] eröffnet eine hervorragende Gelegenheit, diesem Mangel abzuhelfen: einerseits sind Solostücke besonders geeignet für eine analytische Herangehensweise, da in ihnen die Grundzüge der musikalischen Sprache sehr transparent hervortreten, andererseits hat Braxton den vorliegenden Aufnahmen einen Essay über die Prinzipien seiner kompositorischen Arbeit sowie Erläuterungen und graphische Darstellungen zu den zehn Originalkompositionen[3] des Doppelalbums beigefügt. In Anlehnung an diese aufschlußreichen Texte möchte ich zunächst die Grundlagen der Kompositionstechnik Braxtons darstellen und dabei der Frage, inwiefern hier Querverbindungen zur Neuen „ernsten" Musik bestehen, nachgehen; anschliessend werde ich einige der Kompositionen näher besprechen, um so die Anwendung dieser Prinzipien in der kompositorischen Praxis zu illustrieren. In einem weiteren Abschnitt werde ich auf die metaphysischen Aspekte, die Braxton seinem Scharfen zuordnet, zu sprechen kommen.

Grundbegriffe

Die Hauptschwierigkeit bei der Lektüre von Braxtons Erläuterungen seiner Werke besteht darin, daß der Komponist für ein- und denselben musikalischen Sachverhalt oft mehrere, in ihrer Vielzahl zunächst verwirrende Termini gebraucht: So wird die gedankliche Keimzelle eines Werkes einmal als „germ figure", ein anderes Mal jedoch als „basic idea scheme" oder „principle language factor" bezeichnet. Hat man aber die Fülle der Begriffe einmal gesichtet, so zeigt sich, daß der Kern von Braxtons Kompositionstheorie sehr leicht zu erfassen ist:

Ausgangspunkt und zentrale Idee eines Stücks ist stets ein sogenanntes „principle" („principle factor", „principle language factor", „germ figure", „basic idea scheme" usw.). Dieses Prinzip kann motivischer Art sein (eine bestimmte Art melodischer Bewegung, ein bestimmter Skalentypus), kann sich aber auch auf Aspekte der Artikulation oder der Klangfarbe beziehen (stakkato-Artikulation, Verwendung von Mehrklängen etc.). Das Prinzip

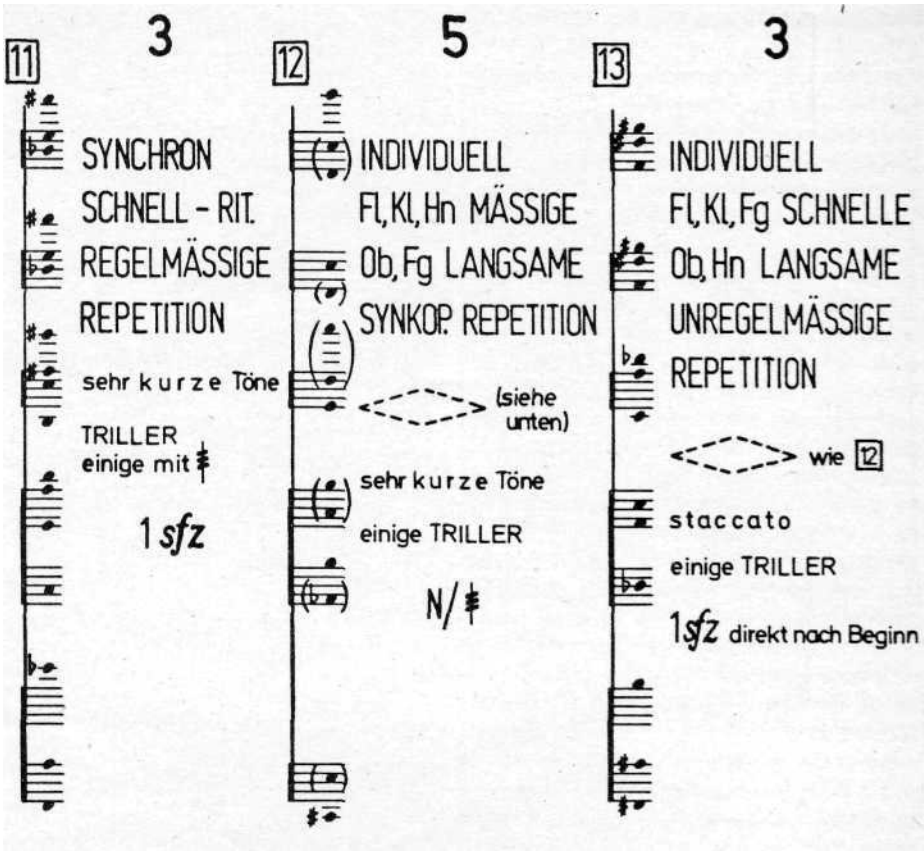
entscheidet also über das Repertoire der Klänge, die in einem Werk verwendet werden sollen.

Zweiter entscheidender Faktor ist die Verknüpfungstechnik, die angibt, wie die durch das „principle" determinierten Klangelemente miteinander verbunden werden können: Zur Wahl stehen hier beispielsweise herkömmliche motivische Verarbeitung („conventional development"), Aufeinanderfolge kontrastierender Elemente („collision" oder „reverse development") oder ständige Permutation einer vorgegebenen Figur („idea transformation").

Beides, „principle elements" und „progressional sequence", bildet im Zusammenwirken Vokabular und Syntax einer musikalischen Sprache („working language"), innerhalb deren Regeln der Interpret improvisieren darf.

Braxton liefert hierzu in seinem Essay einen instruktiven Vergleich: Die Aufgabe, die er durch diese kompositorischen Vorgaben dem Improvisator stelle, sei mit der eines Malers vergleichbar, der dazu angehalten sei, ein Bild anzufertigen, in dem die Farbe Blau dominiere (Prinzip) und das als formbildendes Element vorwiegend Kreise oder Quadrate (Verknüpfungstechnik) verwende. In diesem Sinne kann man die Kompositionen Braxtons als Improvisationsplanungen verstehen, als Stücke, die grundsätzlich zwar nicht an die Person Braxtons als Interpreten gekoppelt sind (worauf der Komponist auch nachdrücklich hinweist), die aber, um als ästhetische Gebilde befriedigen zu können, dem Spieler ein erhebliches Maß an klanglicher und struktureller Phantasie abverlangen - soll Schematik vermieden werden, so müssen die Implikationen und Möglichkeiten der vorgegebenen Faktoren auf vielfältigste Weise erforscht werden.

Der so skizzierte kompositorische Ansatz weist in der Tat überraschende Parallelen zu einigen gebräuchlichen Verfahren der Neuen Musik auf, wenn auch nicht zu den Praktiken jener Komponisten, die Braxton wiederholt als Anreger seines Schaffens nannte"[4] (Schönberg, Webern, Cage, früher Stockhausen) - zu nennen wären vielmehr Kompositionen, die sich mit dem Terminus „Prozeßplanung" beschreiben lassen und so mit Namen wie Heider, Globokar und Stockhausen (aber keineswegs der „frühe", sondern der Stockhausen der mittleren und späten sechziger Jahre). Anhand eines Partiturausschnitts aus Stockhausens Bläserquintett „Adieu" (erschienen 1969) läßt sich verdeutlichen, was mit .Prozeßplanung' gemeint ist: Der Komponist macht - für einen bestimmten Abschnitt des Werkes - Angaben über die Art des zu verwendenden Klangmaterials (Tonhöhen, Artikulation, Dynamik) und über die Behandlung der so definierten Elemente (Tempo, Rhythmus, individuelles oder synchrones Spiel).



Ausschnitt aus „Adieu" (Stockhausen) (Universal-Edition)

Als zwei weitere Beispiele für Kompositionen der späten sechziger und frühen siebziger Jahre, die auf solchen Verfahren basieren, seien „Edition" von Werner Heider (abschnittweise Vorgabe von Tonhöhenbereich, Tempo und Dynamik) und die Stücke aus Vinko Globokars „Laboratorium" (vorwiegend Solostücke, Vorgabe von einzelnen Tonhöhen, Rhythmen, Klangfarben und Dynamikvorschriften oder von einigen dieser Größen) genannt - sie stehen für eine Vielzahl von Kompositionen, in denen den Interpreten-verbal oder in Notenschrift und auf unterschiedlich genaue Weise - die Elemente und Verknüpfungsvorschriften einer Musiksprache vorgegeben werden, derer er sich dann improvisierend bedienen soll.

Zu behandeln bleibt noch die Frage der für Braxtons Arbeit angeblich so wichtigen mathematischen Systeme. .Conceptual grafting' („konzeptionelle Übertragung") nennt Braxton sein Kompositionssystem, und es ist kaum zu bestreiten, daß er mathematische Begriffe auf den musikalischen Sektor überträgt, wenn er von .Flächen' (.compositional areas') oder .Reihen' (.rows') spricht. Kann man also durchaus akzeptieren, daß sich Braxton von mathematischen Sachverhalten zu Kompositionen anregen läßt, so scheinen seine Werke jedoch nur selten von mathematischen Systemen determiniert zu sein (eine Ausnahme von dieser Regel wird im folgenden Abschnitt besprochen). Braxtons Kompositionsweise ist jedenfalls auch für den nachvollziehbar, der seine Werke nicht unter mathematischen Gesichtspunkten betrachtet, und andere Komponisten haben strukturell vergleichbare Stücke geschaffen, ohne zu derartigen außermusikalischen Gedankengebäuden Zuflucht zu nehmen. Insofern ist Ekkehard Jost zuzustimmen, wenn er meint, daß der durch die esoterischen Kompositionstitel Braxtons suggerierte Konstruktivismus in der Musik nicht eingelöst wird[5]: Sie wirkt spontan und lebendig, nicht starr und rigide.

Anwendungen

Anhand von vier Stücken aus den ,,Alto Saxophone Improvisations 1979" soll verdeutlicht werden, wie Braxton seine kompositorischen Prinzipien in der Praxis handhabt. Im Interesse der Anschaulichkeit gebe ich jeweils die Graphiken wieder, die der Komponist seinen Erläuterungen beigegeben hat.

Zunächst fällt auf, daß Braxton seine recht avantgardistischen Stücke in eine überraschend traditionelle Makroform fügt: acht der zehn Kompositionen sind in drei Abschnitte (.sections', .treatments', ‚time units' oder .compositional areas') untergliedert.

Dies gilt auch für das Stück „JMK-730 CFN-7",
das als Ausgangsmaterial (principle) Stakkato-Klänge verwendet.

(siehe nebenstehende graphische Darstellung)

Die Aneinanderreihung der Klangelemente (Verknüpfungstechnik) erfolgt dabei nicht nach konventionellen motivischen Kriterien, sondern geschieht in frei-assoziativer Form (.natural continuance') mit dem Ziel, das Ausgangsmaterial möglichst vielfältig zu verwenden. Basiert der erste Teil des Stückes nur auf Stakkato-Tönen, so bezieht der zweite Abschnitt auch anderes Klangmaterial mit ein (rasche legato-Figuren). Im dritten Teil wird das Stakkato-Prinzip auf hohe Falsett-Töne, die auf faszinierende Weise mit vokalisierten Klängen verbunden werden, angewandt. Gerade diese klangliche Phantasie und die vielfältige Anwendung des zugrundeliegenden Prinzips machen das Stück zu einer anregenden Studie.

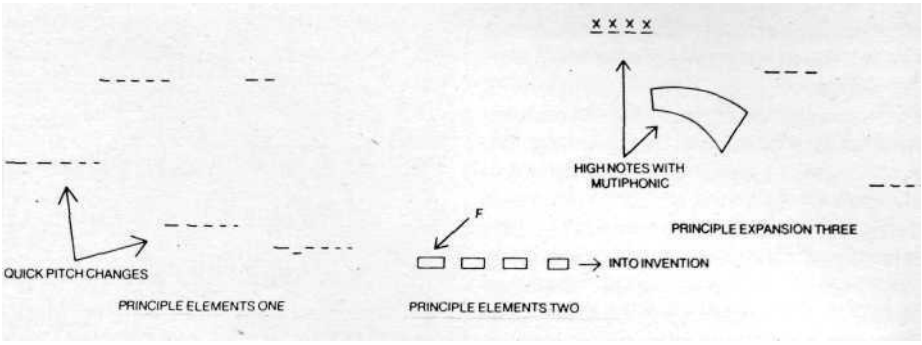
An einem Kontrastbeispiel läßt sich jedoch exemplifizieren, daß Braxtons Kompositionsweise auch Risiken in sich birgt: wird das Prinzip zu schematisch gehandhabt und auf ein zu eng umgrenztes Reservoir an Klängen angewandt, so verblasst die Musik zur technischen Etüde. Dies ist meines Erachtens in Braxtons Interpretation der Improvisationsvorlage „RKRR (SMBA) W"

zumindest über größere Strecken der Fall: In einheitlicher Artikulation und Tongebung werden die Elemente - diatonische Floskeln der Art

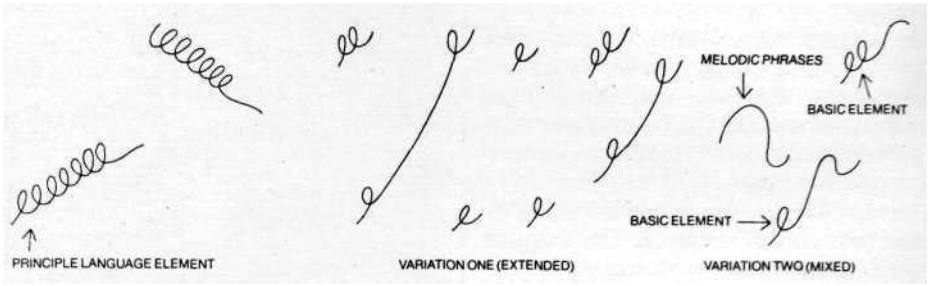
motivisch aneinandergereiht („conventional development"), ohne daß in den drei Abschnitten des Stücks wesentlich neue Möglichkeiten des Umgangs mit diesem wahrlich abgedroschenen Material vorgeführt würden.

(siehe 2. graphische Darstellung rechts oben)

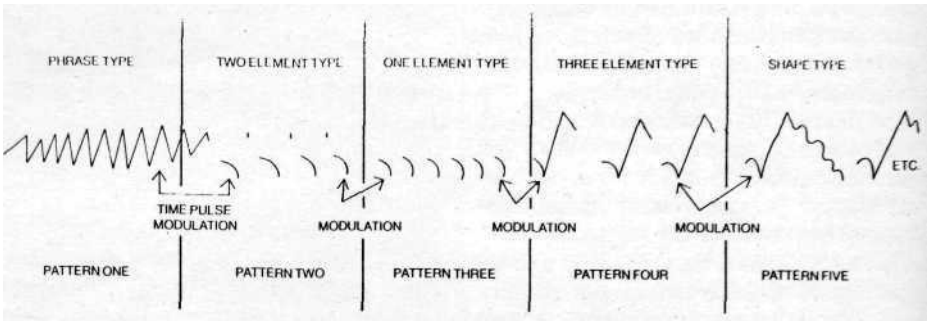
Einen interessanten Weg zeigt die Komposition
„104°-KELVIN
M-18"
auf: wesentlich ist hier, im Unterschied zu den übrigen Stücken, nicht so sehr das Klangmaterial (.normale' Töne in motivischer Anordnung, ausgehend von einem wiederholten Tritonussprung), sondern der Prozeß seiner Verarbeitung. Im Zuge einer ständigen ‚idea transformation' wird das ständig repetierte simple Ausgangsmotiv in kleinen Schritten verändert, in ein anderes Motiv verwandelt, welches dann einer ähnlichen Wandlung unterworfen wird - es entsteht so ein viele motivische Stadien durchlaufendes .repetition continuum', das an Texturen der ‚minimal-music'-Schöpfer LaMonte Young, Terry Riley oder Philip Glass erinnert - nicht zufällig ist das Opus dem letztgenannten Musiker gewidmet. Hier könnte man noch am ehesten von mathematischem Konstruktivismus sprechen: Ein Element wird einer Transformationsfunktion unterzogen, Resultat ist ein logisch stringenter klanglicher Prozeß - der aber stets nachvollziehbar und lebendig bleibt.



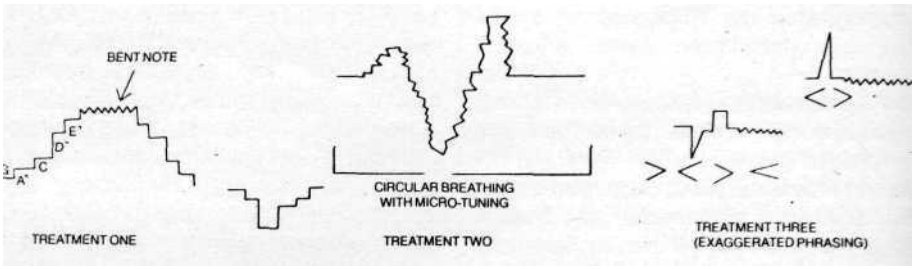
Graphische Darstellung zu „JMK-730 CFN-7"



Graphische Darstellung zu „RKRR (SMBA) W"



Graphische Darstellung zu „104° KELVIN M-18"



Graphische Darstellung zu „SOVA NOUB V-(AO)"

(siehe 3. graphische Darstellung oben)

Formal wiederum konventioneller (dreiteiliger Aufbau) und vom Charakter her ganz anders ist „SOVA NOUB V-(AO)":
Klangmaterial ist eine fünftönige Skala aus den Tönen g, Ab, C, D und Eb - eine Pentatonik, wie sie in Japan unter dem Namen ‚zogugaku-sempö' bekannt ist[6]. Diese Materialauswahl ist nur konsequent, da es Braxton hier darum ging, eine „shakuhachi type music[7]" zu schaffen.

Zur Realisierung dieses Zieles schreibt er eine musikalische Syntax vor, die Techniken zur Belebung des Tones (Vibrato, im zweiten Abschnitt Mikrointervallik, im dritten Teil rasche Vorschläge) in das motivisch sehr konsequent gehaltene Spiel einbezieht.

(siehe 4. graphische Darstellung oben)

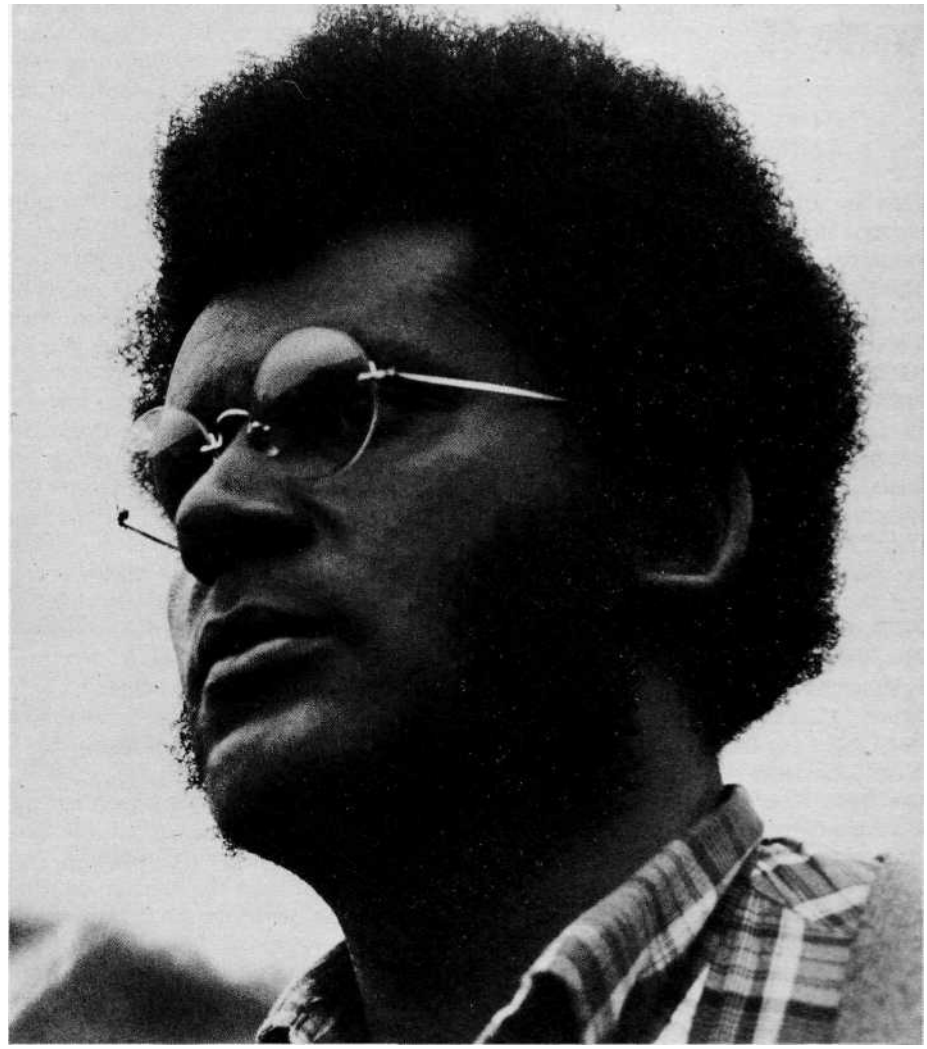
So entsteht ein sehr ruhiges, meditatives, von ausdrucksvoll gestalteten langen Tönen dominiertes Stück, das Braxtons programmatischen Anspruch, an der Schöpfung einer spirituell geprägten Weltkultur mitwirken zu wollen, auf treffende Weise unterstreicht.

Die spirituelle Dimension

.Weltkultur' - dieser Begriff deutet schon an, daß Braxton seine Musik nicht als esoterische strukturelle Spielerei, sondern als Teil eines globalen musikphilosophischen Programms verstanden wissen möchte. In der Tat geht sowohl aus Braxtons eigenem Essay als auch aus einem Interview, das G. Gazzoli mit dem Komponisten führte[8], hervor, daß Braxton der Musik eine magische und realitätsverändernde Dimension beimißt und Musikforschung (worunter er auch seine eigenen Arbeiten rechnet) primär unter metaphysischen Aspekten sieht:
„Eine wirkliche Musikwissenschaft hat meiner Meinung nach eine viel tiefere metaphysische und funktioneile Bedeutung, als dies generell angenommen wird."[9]
Kreativität ist nicht von den Grundgesetzen des Kosmos (.fundamental laws that govern the composite universe') abtrennbar - gerade dieser Sachverhalt wird aber, so Braxton, von der „ernsten" Neuen Musik negiert, da hier Intellekt und Emotion voneinander getrennt werden[10]. An dieser Stelle würde ich jedoch gleich Zweifel anmelden: gerade bei prominenten Vertretern der .klassischen' Avantgarde - genannt seien Stockhausen und Peter Michael Hamel sowie zahlreiche Vertreter der .minimal music' - findet sich seit längerer Zeit ein klares Bekenntnis zur Spiritualität der Musik, das den Gedanken Braxtons in wesentlichen Aspekten gleicht.

Braxton betrachtet seine eigene musikalische Tätigkeit als Erforschung der Elemente und Grundprinzipien der Musik und ihrer spirituellen Implikationen, betont dabei aber, daß er dabei nichts grundsätzlich Neues betreibe, sondern nur das fortsetze, was in einigen traditionellen Musikkulturen (z. B. Indien, Tibet, Afrika) schon lange getan werde. Spirituelle Implikationen der Elemente - darunter versteht Braxton beispielsweise Korrelationen, die seiner Meinung nach zwischen bestimmten Tonhöhen einerseits und besonderen Tanzformen, Farben und Sternzeichen andererseits bestehen. Auch hier ist die Parallele zu Stockhausen, der sich im Zyklus „Tierkreis" (1976) mit den Charakteristika der Sternzeichen und der ihnen zugehörigen Zentraltöne beschäftigte, nicht von der Hand zu weisen.
Ziel solcher Grundlagenforschung über .principle fundamentals' ist für Braxton die Schaffung einer geistigen Basis einer neuen Weltkultur: Resultat der Forschung soll eine .alternative methodology' sein, die den ‚vibrational and spiritual implications' der Musik Rechnung trägt. Insofern betrachtet Braxton seine Musik nicht als Versuch individuellen Ausdrucks, sondern als Ansatz einer überindividuellen .alternative world music'; [auch darin gleicht er Stockhausen, der in Werken wie „Telemusik" (1966), „Hymnen" (1966/67) und „Sirius" (1975-77) die Musik verschiedener Kulturen im Hinblick auf eine globale Synthese verschmilzt].
Braxton steht also mit seiner Musikphilosophie keineswegs allein, sondern kann sich sowohl im klassischen Lager (Stockhausen, P.M. Hamel, Terry Riley etc.) als auch auf dem Gebiet der Jazz-Avantgarde (Don Cherry, Pharoah Sanders und andere) auf Mitstreiter berufen. Dabei will ich nicht verhehlen, daß ich den von Braxton vertretenen musikalischen Neupythagoräismus für nicht unproblematisch halte: Die Analogiebildung zwischen angeblichen .Grundgesetzen des Kosmos' (meist durch Zahlenproportionen ausgedrückt) und musikalischen Gestaltungsprinzipien ist zum einen wissenschaftlich unhaltbar und hat einen deutlichen ideologischen Beigeschmack, der leicht zu Dogmatik und Intoleranz (Diffamierung ungeliebter Musik als .unnatürlich', da nicht den .kosmischen Gesetzen' gehorchend) führen kann. Von letzterem ist bei Braxton glücklicherweise noch nichts zu spüren - es ist zu hoffen, daß er seine Offenheit und Experimentierfreude weiterhin beibehält.

Peter Wilson



Mißt seiner Musik eine realitätsverändernde Dimension bei: Anthony Braxton
Foto: Karl-Heinz Bechholz

Anmerkungen

1 genannt seien:
R. Levin: Anthony Braxton und die dritte Garde des Free Jazz, in: Jazz Podium 1971, S. 130-133
E. Jost: Free Jazz. Mainz, 1975, S. 199-201
H. Kumpf: Postserielle Musik und Free Jazz. Rohrdorf, 1976, S. 69-72
G. Gazzoli: Anthony Braxton - ein alternatives Herangehen, in: Jazz Forum, 6/1979, S. 32 ff.
2 Arista A2L 8602
3 daneben enthält das Doppelalbum drei Stücke aus der Jazz-Tradition: „Red top" (Hampion/Kynard), „Along came Betty" (Golson) und „Giant steps" (Coltrane).
4 siehe dazu die oben genannten Arbeiten
5 Jost, op. cit., S. 201
6 siehe Riemann Musiklexikon, Sachteil, Artikel „Pentatonik"
7 die Shakuhachi ist eine japanische Längsflöte
8 siehe Anm. 1
9 Gazzoli, op. cit., S. 34
10 Levin, op. cit., S. 132 f. und Kumpf, op. cit., S. 70

Kare! Krautgartner wurde 60

Der heute in Köln lebende Musiker, Pädagoge und Wissenschaftler Karel Krautgartner wurde am 20. Juli 60 Jahre alt. Der Klarinettist, Altsaxophonist, Arrangeuer, Komponist und Leiter von Bands des traditionellen und modernen Jazz, wurde 1922 in Nikolsburg {= Mikulov) in der CSSR geboren und hat sich zeitlebens auf unterschiedlichen musikalischen Gebieten bewegt. Denn Klassisches als musikalisches Handwerk an den Musikakademien in Brunn, Leipzig und Prag während der Zeit des Zweiten Weltkrieges sowie Jazz als eigene musikalische Sprache begannen bei ihm gleichzeitig; zunächst das Jazzmusizieren in studentischen Gruppen, dann im Orchester Gustav Brom, bei Kriegsende Leiter der Dixieland-Combo in Brunn, 10 Jahre Saxophonsatzführer in der Prager Big Band von Karel Vlach und schließlich 1956-60 Leiter einer eigenen Combo.

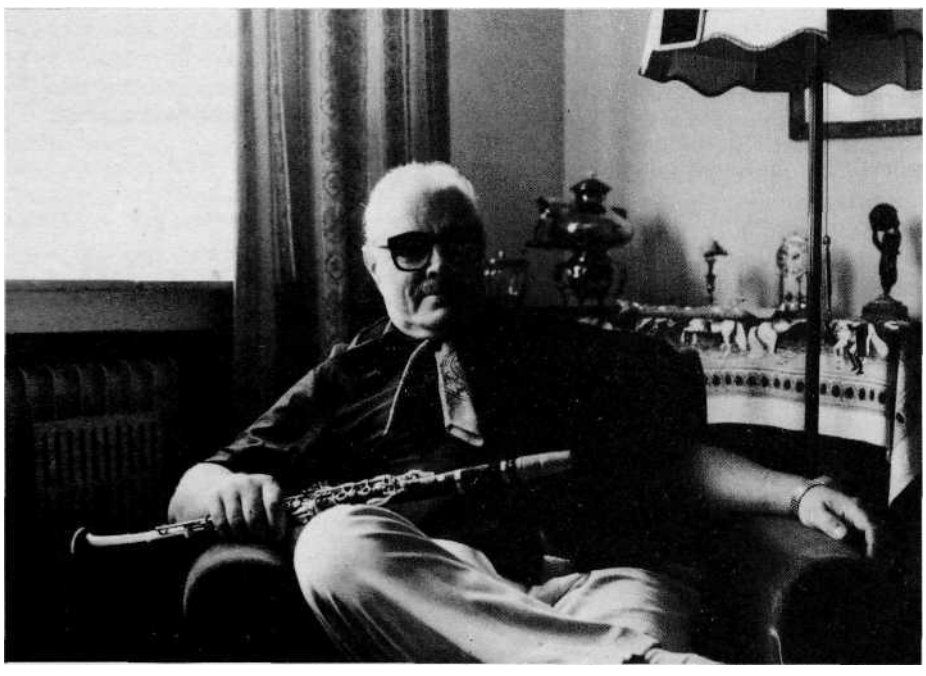
Ober die Grenzen der CSSR hinaus wurde Krautgartner 1959 bei den Jugendfestspielen in Wien bekannt, als er dort mit „größtem Erfolg" seine neue Dixieland-Band vorstellte und allgemein durch „hohen jazzmusikalischen Standard" überraschte (s. JP 9/59). Für viele Jahre wurde Krautgartner zur wichtigen Jazzstimme der CSSR; mit seinem Jazz with studio 5-Quintett aus Prag, mit dem er 1962 beim Jazzfestival des Prager Rundfunks, das er 1960 gründete und bis 1968 leitete. Gleichzeitig hatte er ein Orchester unter eigenem Namen. Mit der Rundfunk-Big-Band, die ab Mitte der 60er Jahre an das Stan Kenton Orchester erinnerte, spielte er auf den Jazzfestivals in München 1964 und Prag 1964 und 1965. Daneben war er häufig als Solist tätig; so in den 60er Jahren bei Produktionen des WDR in Köln, bei dem er dann 1968 mit seiner Big Band, zusammen mit dem Edelhagen-Orchester, Rundfunkaufnahmen machte. Sein Klarinettenspiel zeigt den Einfluß Woody Hermans und auf dem Altsaxophon ist er der Auffassung eines Lee Konitz verbunden. Aber er wirkte auch als Solist bei klassischen Saxophonkonzerten (z. B. bei denen von Glasunow und Debussy) mit und spielte zudem in Prag Produktionen zeitgenössischer Konzertmusik ein. Seine damaligen Interpretationen des „Ebony Concerto", das Strawinsky einst Woody Herman widmete, und von Strawinskys „Ragtime für 11 Instrumente" sind auf einer Ariola-LP von 1965 enthalten.

Schon früh gab Krautgartner seine Erfahrungen und Kenntnisse im pädagogischen Bereich weiter. Musikalisch wie organisatorisch half er zunächst den Jazzamateuren im Lande und war dann während seiner Prager Bandleader-Zeit auch als Dozent an der dortigen Musikakademie tätig. 1968 ging er als Dirigent nach Wien zum ORF und arbeitete ab 1971 zusätzlich als Dozent an den Musikhochschulen und Konservatorien von Düsseldorf und Köln. Das Bundesministerium für Unterricht und Kunst in Wien ernannte ihn 1979 zum Professor.

1974 begann er in Köln ein Universitätsstudium, das er 1982 mit der Promotion und einer dem Jazz gewidmeten Studie abschloß. Seine „Untersuchungen zur Artikulation bei Klarinetteninstrumenten im Jazz" zeigen in ihrer Präsentation und Originalität (fernab vom akademischen Gestus) den gelungenen Versuch, Artikulation und Phrasierung im Jazz systematisch zu erfassen. Jazzpraxis und Kenntnis neuerer musikakustischer wie phonetischer Methoden verbinden sich zu einer Analyse des modernen Jazzbläserspiels in seinen rhythmischen wie klanglichen Ausdruckskomponenten. Die theoretische Auseinandersetzung mit dem Jazz bedeutet für Krautgartner eine notwendige Ergänzung der Praxis. Bereits 1961 hatte er in Prag die „Instrumentation eines Tanz- und Jazzorchesters" veröffentlicht, die allerdings nur in tschechischer Sprache erschienen ist, und die - aus den Bedürfnissen der Big Band-Praxis entstanden - in Europa zu den frühesten Instrumentationslehren des Jazz zählt.

Rolf-Dieter Weyer

Untersuchungen zur Artikulation bei Klarinetteninstrumenten im Jazz: Karel Krautgartner
Foto: Rolf-Dieter Weyer



Art Pepper in Californien gestorben

Am 15. Juni starb in Panorama City, L. A. Distrikt, Kalifornien, der Saxophonist Art Pepper im Alter von 56 Jahren an einem Gehirnschlag. Wer die Jazz-Geschichte kennt, denkt an das Kenton Orchester der 40er und 50er Jahre, wenn es um Art Pepper geht, denn damals formte sich sein Spiel stilistisch. Freilich noch nicht 1943, als er mit 18 Jahren ins Kenton Orchester einsteigen konnte, nachdem er zuvor schon mit seinen Kenntnissen, die er sich auf Klarinette, Alt- und Tenorsaxophon angeeignet hatte, bei Sessions in Los Angeles auf sich aufmerksam gemacht hatte. Und in den Clubs in und um Central Avenue konnte man immerhin Musiker wie Dexter Gordon, Lester Young, Jimmy Blanton und Lee Young treffen. Dann nahm ihn Benny Carter in seine Band, in der Art Pepper natürlich nur zweites Alt blies, aber viel von Benny lernte. Sein Einstieg ins Kenton Orchester 1943 war nur von kurzer Dauer, denn Onkel Sam griff nach Art, machte ihn zum Mitglied einer Army Band. 1946 wieder frei, spielte er mit Gene Norman's Just Jazz All Stars, kehrte dann aber wieder zu Kenton zurück, wo er bei Aufnahmen wie „Street of dreams", Blues in riff", „Sambo" oder das ihm gewidmete „Art Pepper" bereits durch sein individuelles Spiel auffiel. Die jungen Saxophonisten hatten sich damals fast alle an Charlie Parker orientiert, dessen neue Spielart bahnbrechend

Ein Leben zwischen Zelle und Studio: Art Pepper **Foto: Roland Fischer**

war und entsprechend begeisterte. Anders Art Pepper, der Parker keineswegs ignorierte, aber in einer allzu gedankenlosen Parker-Nachfolge die Gefahr einer Hürde für den freien Lauf der eigenen Gestaltungskraft sah. So ließ er sich von Parker anregen, ohne ihm blindlings nachzueifern, ihn gar zu kopieren.

Doch 1951 wurde das stilistische Wachsen erstmals durch die Drogenabhängigkeit Peppers unterbrochen, die bereits 1947 begonnen hatte und die sein ganzes Leben prägen sollte. Rund ein Drittel der ihm verbleibenden 35 Jahre verbrachte Pepper in Gefängnissen und Rehabilitationszentren. Es wäre aber müßig zu fragen, welche Bedeutung Pepper ohne diese starken Beeinträchtigungen seines Schaffens für den Jazz gehabt hätte. Eine Antwort könnte nur hypothetisch sein. Die Realität indessen ist, daß seine Begabung so groß war, daß sie durch all die negativen Einwirkungen kaum beeinträchtigt wurde, sondern zum Tragen kam, wann auch immer Art Pepper sich der Musik stellte. So etwa noch 1951 mit dem Trompeter Shorty Rogers, der mit weiteren Ex-Kenton Kollegen, wie Jimmy Giuffre, John Graas oder Shelly Manne, unter dem Namen Giants Aufnahmen machte, deren Resultate als „Westcoast" bezeichnet wurden. Pepper bewies dabei vor allem in „Over the rainbow" die ihm eigene ästhetische Melodienführung, den singenden und doch kraftvollen Altsaxophonton, die souveräne Improvisationsgabe. Seit seiner ersten Plattenproduktion 1943 mit Kenton, wobei er in „Harlem folk dance" auch als Solist hervortreten konnte, hatte Pepper viele Aufnahmen mit dem Artistry- und ab 1950 mit dem Innovations-Orchester von Kenton gemacht; seine Mitwirkung bei den Giants aber war es, die ihn zum dritten Star des Dreigestirns Parker-Konitz-Pepper werden ließ. Dies spiegelte sich auch in den Jazz Polls jener Zeit wider.

Doch dann wurde es still um diesen großartigen Musiker; immer neue Rauschgiftdelikte ließen ihm nur selten die Chance, sich auf der Jazzszene zu zeigen. Es war ein Leben zwischen Zelle und Studio, denn es kamen immerhin Platten von ihm auf den Markt. Mitte der 60er Jahre mischte sich ein scheinbar geläuterter Pepper ins nun merklich veränderte Jazzgeschehen; John Coltrane war zum dominierenden Musiker geworden und auch Pepper war stark von ihm beeindruckt. Er wechselte zum Tenorsaxophon über und kehrte erst zum Alt zurück, als er ins Buddy Rich Orchester einstieg. Aber dann wurde er in Sachen Drogensucht rückfällig und das hatte eine erneute Unterbrechung seiner Karriere zur Folge.

1974 erschien sein in Zusammenarbeit mit der Journalistin Laurie Miller - sie wurde Peppers zweite Frau - entstandenes Buch „Straight life"; er machte weiterhin Aufnahmen für Contemporary, spielte mit dem Don Ellis Orchester und sorgte 1977 beim Newport Jazz Festival in New York für einen erneuten Erfolgsdurchbruch. Und er nahm sich vor, keine Gelegenheitsjobs mehr anzunehmen, also nicht mehr bei Hochzeiten, Familienfesten, Tanzparties zu spielen, sondern sich ganz auf den Jazz zu konzentrieren, hart zu arbeiten. Er weitete die Harmonien aus, ging abenteuerliche Wege einer gelegentlichen Bindungslosigkeit, gab der Musik ein besonderes Maß an Kraft. In Quartett-Besetzungen suchte er seine Vorstellungen von Schönheit, Ausgeglichenheit, Gefühl und Kraft musikalisch zum Ausdruck zu bringen. Er ging auf Reisen, kam 1980 auch nach Deutschland. Daß er überall große Anerkennung fand und gefeiert wurde, nur nicht in seiner amerikanischen Heimat, hat ihn geschmerzt. Und sein unstetes Leben hat dem Mittfünfziger doch merklich zugesetzt. Es war so etwas wie das Flackern einer Flamme an ihm, und wenn ihn auch die starke Kerze der Musik trug, so fürchtete man doch, daß ein Luftzug die Flamme löscht. Es ist nun ausgegangen, das Licht, das so hell leuchten, so erwärmen konnte, auf das aber immer wieder dunkle Schatten fielen.

Dieter Zimmerle

Jazz aktuell

„New York is a Summer Festival"

„Kool" am New York Jazz Festival '82 war allenfalls sein Name - aber der kommt von der Zigarettenfirma „Kool", die das Festival - und 19 weitere überall in den USA - finanziert (allein in New York mit 200 000 Dollar nur für die Reklame!). Alles übrige ist „hot": 44 Konzerte in 10 Tagen - eine „Ben Hur-Mentalität" nannte es die New York Times. Dazu rund 30 Jazzclubs auf Manhattan mit einem so eindrucksvollen Angebot wie zu keiner anderen Zeit des Jahres (die besten Clubs sind die jüngeren: das SoundScape, das Jazzforum und das Lush Life). Obendrein hatte das als konservativ geltende Festival in diesem Jahr eine Spannweite, wie es sie nie zuvor besessen hat - von der Wiedervereinigung des klassischen Benny Goodman Quartetts und einem Salut an Lester Young bis hin zum World Saxophone Quartet, zu Shannon Jackson's Decoding Society und dem David Murray Ensemble (also Gruppen, wie man sie bei uns auf dem Moers Festival erwarten würde). Als ich freilich Festival Impresario George Wein zu seiner Öffnung gegenüber den neuen Klängen gratulierte, wurde er ärgerlich. Das sei doch nichts Neues; er habe schon immer ein Ohr für gute Musik gehabt, dies eben sei für ihn gute Musik. Immerhin lag ja wohl ein Programm darin, ja fast so etwas wie eine Identifikation, daß Mr. Wein das World Saxophone Quartet persönlich ansagte und das Konzert, in dem diese Gruppe spielte, als eines der besten in der Geschichte seiner Festivals bezeichnete. Übrigens: rund 250 Festivals in 28 Jahren!

Ich weiß nicht, womit ich anfangen soll. Mein Bericht kann ohnehin nur auf wenige Höhepunkte hinweisen. Der Anfang war müde - und doch war gerade dies für viele New Yorker Jazzfreunde ein Donnerschlag: In der Carnegie Hall die Wiedervereinigung des klassischen Benny Goodman Quartetts mit Lionel Hampton und Teddy Wilson, wobei Panama Francis die Rolle des verstorbenen Gene Krupa übernahm. Die schnoddrigen deutschen Kritiker würden sich über so etwas lustig machen, aber ich fand, es war bewegend, die drei alten Herren, die gewiß mehr Geschichte gemacht haben als irgendeiner von denen, denen wir heute zujubeln, endlich wieder einmal beisammen zu sehen. Und wenn es vielleicht auch keine neue musikalische Erfahrung war, so war es doch eine uralte menschliche - auch wenn man dem großen B. G. anmerkte, daß er inzwischen mehr Freude an Mozart und Hindemith als an Swingmusik hat. Teddy Wilson war an diesem Abend - und auch in anderen Konzerten des Festivals - so gut in Form wie in seiner besten Zeit, - immer noch „der" Swingpianist par excellence, der das Gerede vom „Cocktail-Piano" allein schon durch die Qualität seines Spiels - und durch seine Reife und Souveränität - ad absurdum führte.

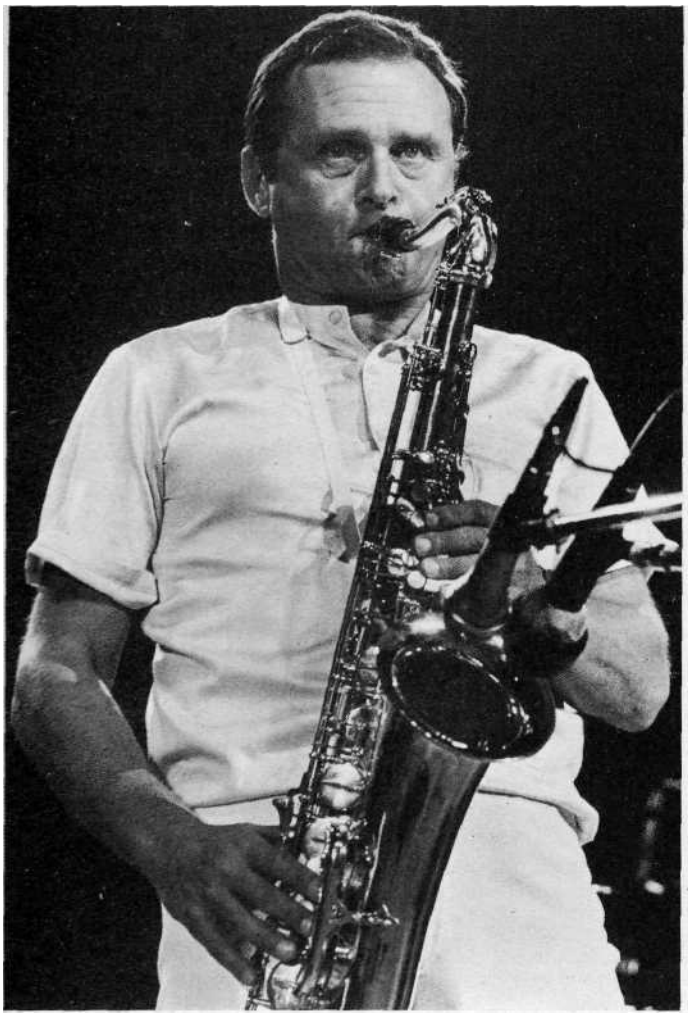
Am gleichen Abend präsentierte Max Roach in der um noch ein paar hundert Plätze größeren Avery Fisher Hall des Lincoln Center ein neues Doppelquartett: die Konfrontation eines Streichquartetts mit Max' bekannter Jazzgruppe. Zumindest das dritte der für diesen Abend komponierten und arrangierten Stücke bot eine bemerkenswerte Integration von Streicherklängen und Jazz, wobei gleichwohl die beiden Klangkörper deutlich voneinander geschieden blieben: als handele es sich um „Concerti grossi in Bebop". Versteht sich, daß die modernen elektronischen String-Adaptoren derartige Klänge leichter möglich machen, als sie es noch vor wenigen Jahren gewesen sind.

Mein persönlicher Festival-Höhepunkt war ein doppelter: im Bereich der Tradition der „Salute to Pres" und im Bereich der Moderne das Konzert „Freedom Swings". Ersterer war einfach der sachkundigste und liebevollste Tribut an einen großen Jazzmusiker, den es wahrscheinlich bis dato gegeben hat. Der New Yorker Kritiker Ira Gitler und der Tenorsaxophonist Zoot Sims hatten ihn vorbildlich produziert - mit eingeblendeten Filmausschnitten und sogar mit Schallplattenausschnitten aus Lester Youngs berühmtesten Platten. Man muß sich das vorstellen: Wie da rund 2500 Menschen in der Carnegie Hall den alten Platten der dreißiger und vierziger Jahre zuhörten und wie Ira sogar ein Gedicht rezitierte, das er zu Ehren von Lester Young geschrieben hatte, und gleichwohl niemand im Saal unruhig wurde. Undenkbar, daß etwas Vergleichbares vor einem deutschen Jazzpublikum - gar dem des Berliner Jazzfestes! - geschehen könnte! Zu den Musikern gehörte die erste Garde der von Lester Young herkommenden Saxophonisten, darunter Al Cohn und Stan Getz, und sogar der seit Jahren verschwundene Allen Eager, in den vierziger Jahren einer der glanzvollsten „Brothers", war wieder aus der Versenkung erschienen. John Lewis und Teddy Wilson saßen am Piano, und als der große Schlagzeuger Jo Jones erschien, erhoben sich die Besucher der Carnegie Hall, noch bevor er den ersten Schlag gespielt hatte, voller Verehrung von den Plätzen.

An diesem Abend erklangen all die berühmten Lester Young-Stücke - „Lester leaps in", der „Countless Blues", „Jumpin' at the Woodside", der ,,DB Blues" (weil die Army den großen, anpassungsunwilligen Musiker in den Knast gesperrt hatte - in „Detention Barracks") und alle die anderen. Sogar die große verstorbene Sängerin Billie Holiday wirkte mit - in einem Filmausschnitt. Als man ihren Gesichtsausdruck sah, während Lester Young spielte, begriff man, noch bevor Ira Gitler darauf hinweisen konnte, was diese beiden Menschen - Billie und Pres - menschlich und musikalisch füreinander bedeutet hatten. Und immer wieder, bei all den Titeln, die erwähnt, und all den Texten, die gesungen wurden, bemerkte man, daß Pres nicht nur die Musik, sondern auch die Sprache des Jazz bis auf den heutigen Tag beeinflußt und geprägt hat. „Kühle" begann mit ihm. Bereits 1936. Und Coolness war der Versuch, oft genug ein verzweifelter, „relaxed" und freundlich zu bleiben, voller Wärme und Menschlichkeit, in einer Welt voller Haß.

Der Titel des von dem Kritiker und Schlagzeuger Stanley Crouch produzierten Konzertes „Freedom Swings" wies auf Überflüssiges hin: daß auch der freie Jazz swingen kann. Gibt's immer noch Leute, die das nicht wissen? David Murray präsentierte ein ähnliches, freilich nicht ganz so glanzvoll besetztes Oktett wie auf dem Moers Festival (seltsam, daß die Moerser die Murray-Gruppe besser besetzen konnten als die New Yorker!), und Henry Threadgill machte Air-Musik in Septett-Besetzung mit drei Bläsern vor einer Rhythmusgruppe aus zwei Bassisten und zwei Schlagzeugern. Air heißt ja das Trio, dem Threadgill mit seinen diversen Saxophonen und Flöten vorsteht, und was an diesem Abend bewiesen wurde, war, wie folgerichtig sich die durchsichtige und klare Musik dieser Gruppe weiterentwickeln läßt. Der eigentliche Reiz dieses Nachmittagskonzertes lag deshalb darin, daß zwei Musiker - David Murray und Henry Threadgill -, die bisher vor allem als Improvisatoren hervorgetreten waren, sich als glanzvolle Komponisten und Arrangeure für größere Besetzungen bestätigten, Murray sogar mit einer Spur „Avantgarde-Ellington", Threadgill gelegentlich an den Strawinsky des Ebony Concertos erinnernd, aber voll Swing und Jazzkraft.

In die gleiche Kerbe schlug ein Konzert, das unter dem Titel „The Young Lions" stand, wobei freilich dem europäischen Besucher - wieder einmal! - bewußt wurde, daß Musiker, die in New York als „junge Löwen" präsentiert werden, meist schon „alte Hasen" der europäischen Festival-Szene sind: der Flötist James Newton, der Tenorsaxophonist Chico Freeman, der Geiger John Blake, der Pianist Anthony Davis, der Vibraphonist Jay Hoggard, der Cellist Abdul Wadud, der Trompeter Wynton Marsalis und andere. Ich zweifle, ob es ein glücklicher Gedanke war, so verschiedene Musiker in einer Big Band zu vereinigen, doch gab es an die-



Voll Glanz und Glorie: Stan Getz Foto: Roland Fischer

„The Young Lion": Chico Freeman Foto: Paul Gerhard Deker

sem Nachmittag auch kleinere Gruppen in ansprechender Form. Jay Hoggard konnte sogar ein Solostück präsentieren, bei dem er demonstrierte, wie sich das zeitgenössische Vibraphonspiel aus westafrikanischen Balafon-Techniken entwickelt hat. Dieser Mann ist wirklich der aufregendste Vibraphon-Spieler, den es heute gibt. Und Bobby McFerrin ist der aufregendste junge Sänger! Ein Super-Jarreau! Noch beweglicher, noch geschmeidiger! Noch vielseitiger! Ja, als Bobby im Duo mit dem Trompeter Wynton Marsalis - immerhin dem „trompetistischsten" Musiker, der seit langem die Szene betreten hat - musizierte, klang die Stimme des Sängers möglicherweise noch brillanter und schärfer als das Blech des Trompeters.

Eine gute Idee war auch das Konzert „The World Saxophone Quartet Meets The Four Brothers". Da begegneten also die führende Saxophongruppe der heutigen Szene und das bekannteste Saxophon-Ensemble der Tradition einander - oder sollten doch einander begegnen. Der Titel „Meets" war irreführend. Die Begegnung fand hinter der Bühne statt. Auf der Bühne spielte erst das World Saxophone Quartet, danach die Four Brothers. Es war der erste Auftritt der „Welt-Saxophonisten", seit Julius Hemphill das Bein amputiert worden war, aber der stolzierte mit seiner neuen Prothese auf die Bühne, als sei er nicht im geringsten behindert. Unwahrscheinlich die Fülle der Klänge, die die vier Musiker produzierten, indem sie ihre dreizehn verschiedenen Instrumente zu immer originelleren Kombinationen zusammenführten. Immer wieder überraschend der Humor und die Ironie der vier Spieler - etwa wenn sie die Saxophon-Klänge Guy Lombardos in den dreißiger Jahren karikieren oder sich über das Verhältnis der gehobenen Schwarzen Mittelschicht zum Blues mokieren. Vielleicht ist das World Saxophone Quartet die erste Gruppe im Jazz, die mit soviel „sophistication" und Raffinesse zusammenspielt wie die großen Streichquartetts der klassischen Musik - was natürlich in einer improvisierten Musik sehr viel schwieriger ist als in einer notierten.

Wie weit die Musik inzwischen fortgeschritten ist, wurde gerade dadurch deutlich, daß die Four Brothers als die berühmtere, aber andererseits doch weniger differenzierte Gruppe im Anschluß an das World Saxophone Quartet auftraten. Four Brothers: das sind ja die vier Saxophonisten, die in den vierziger Jahren als Mitglieder des Woody Herman Orchesters den saxophonistischen Ensemble-Klang revolutionierten und maßgebend die Klangvorstellungen der Cool-Ära bestimmten. Damals jedenfalls revolutionierten sie; inzwischen repetieren sie. Es gab Themen am Anfang und am Schluß und dazwischen ein Solo nach dem anderen, und nichts von der reichen Strukturiertheit und Integriertheit der World Saxophone-Musik. Die so oft schon gestellte und doch wohl auch weiterhin strittige Frage, ob Musik - ob Kunst überhaupt - fortschreiten könne: nach diesem Konzert wäre sie positiv zu beantworten. Wenn die Four Brothers in den vierziger Jahren und das World Saxophone Quartet heute die führenden Saxophongruppen sind, dann läßt sich nicht daran deuteln: Es hat einen Fortschritt gegeben.

Die Four Brothers waren an diesem Abend: Al Cohn, Jimmy Giuffre, Stan Getz, Zoot Sims. Wie sie sich bei aller

Jazz aktuell

Überraschend der Humor und die Ironie: World Saxophone Quartet **Foto: Roland Fischer**

Ähnlichkeit ihrer Spielweisen voneinander unterscheiden, das zu verfolgen, bleibt auch 30 Jahre später ein Vergnügen: Sims mit seiner Tendenz, „hoch" zu spielen, oft schon in Alt-Regionen, Cohn immer noch mit den in seinem Spiel versteckten „Moanings", den kleinen Seufzern, Giuffre so konturenlos wie damals schon (wohlgemerkt als Tenorist; sein Klarinetten- und Baritonsaxophonspiel steht auf einem anderen Blatt!), und Getz wie immer voll Glanz und Glorie, schon vom Ton, noch mehr natürlich von den Ideen her der „Winner" par excellence. Komisch, daß mir das an diesem Abend zum ersten Mal auffiel: In seinem Spiel steckt die verschmitzte Wärme ostjüdischer Chassidim-Musik, die in der Getz-Familie weitergegeben wurde - so ungebrochen wie sonst wohl nur noch bei Stu Martin. Immer wieder erstaunlich das Wunder des Getz-Sounds: Er spielte nicht lauter als die anderen, doch konnte er es sich leisten, das Mikrophon beiseitezuschieben - als einziger! Auch ohne Saalverstärkung blieb er hörbar bis in die letzten Reihen der großen Avery Fisher Hall. Die anderen brauchten die Verstärkung. Und nochmals: Sie spielten keinesfalls leiser als Getz! Ich saß neben dem Aussteuerungspult und konnte es verfolgen. Giuffre klang schon in der zwölften Reihe muffig, als er es einmal ohne Mikro versuchte.

Ein anderes „Meets"-Konzert, das das Versprechen einer Begegnung nicht wirklich erfüllte, war „Oscar Peterson meets Herbie Hancock". Zwar spielten die beiden am Schluß, mehr oder minder als Zugabe, drei kurze Stücke zusammen, aber im Grunde waren dies Solo-Auftritte - erst von Hancock: kalt, impressionistisch, ohne im Grunde eine eigene Persönlichkeit zu zeigen; dann von Oscar Peterson: brillant und swingend - in der Meinung von Publikum und Presse mit so eklatanter Überlegenheit, daß es schon fast peinlich war, wie der viel publizierte Star Herbie Hancock gegenüber dem alten Swinger Oscar Peterson fast ein wenig als „Newcomer" wirkte.

Gleich am ersten Samstag des Festivals gab es „Jazz & World Music" - mit Paul Horn, Codona + I (Don Cherry, Collin Walcott, Nana Vasconcelos, Jim Pepper), Rainbow (John Handy, L. Subramaniam, Ashish und Pranesh Khan) und mit Karl Bergers Music Universe Orchestra mit mehr als 30 Mitwirkenden, darunter Lee Konitz, Randy Brecker, Leroy Jenkins, Dave Liebman, Paul McCandless, Peter Kowald, Musikern aus Indien (Trilok Gurtu), Brasilien (Nana Vasconcelos), der Türkei, Japan, dem Senegal etc. Ein Urteil steht mir als dem Produzenten dieses Konzertes nicht zu. Die New York Times nannte es „one of the most provocative" des ganzen Festes, vermißte freilich den kubanischen Beitrag (der geplant, aber nicht möglich war, weil das Konzert ohnehin schon zu lang war), und schon am nächsten Tag begannen die Gespräche darüber, „Jazz & World Music" zu einer alljährlichen Einrichtung des New Yorker Festivals zu machen. Es wäre schön, wenn das möglich wäre, aber ein solches Konzert mit Mitwirkenden aus so vielen verschiedenen Ländern ist schon wegen der hohen Flugkosten immer besonders teuer.

Kubanische Musik gab's am letzten Tag des Festivals - Open Air auf einem Pier an der Südspitze Manhattans: mit Manuel Ponce, dem wohl brillantesten „Congalero" der jüngeren Generation, und dem Altsaxophonisten Paquito d'Rivera, der aus dem Orchester Irakere hervorgegangen ist und bemerkenswerten Charlie Parkers-Spirit in die kubanische Musik hineinträgt. Was Bird nicht schaffte, als er mit Machito spielte - dreißig Jahre später scheint's eine Kleinigkeit zu sein!

Vom Pier 16 waren es nur wenige Schritte zum traditionellen Feuerwerk, mit dem der 4. Juli, der amerikanische Nationalfeiertag, in Manhattans Battery Park, gegenüber der Freiheitsstatue, auszuklingen pflegt. Ein Rausch sich überstürzender Farben- und Lichtexplosionen, präzise synchronisiert zu einer Musik, die eine New Yorker Radiostation dazu Ausstrahlte und die aus Hunderttausenden mitgebrachter Transistorradios erklang. Der Ansager nannte es „America's most beloved music" - der Yankee Doodle und Glory, Glory Halleluja und Gershwin und James P. Johnson's Charleston (ein Schwarzer hinter mir: „Die Laserstrahlen tanzen wirklich den Charleston!") und Dixieland und Rhythm & Blues und Swing. Und als man sich am Ende der Musik- und Feuerexplosionen überlegte, welche Musik da als „Amerikas geliebteste" ausgewählt worden war, begriff man: Der größere Teil ist, wie man's auch drehen und wenden mag, schwarze Musik.

Zur gleichen Stunde klang das Festival mit einer Ehrung für Mahalia Jackson, die große Gospel-Sängerin, in der St. Peter's Church aus. „Celebration" hieß das letzte der Stücke, gesungen und getanzt von einem Chor, der aus den besten Sängern schwarzer Kirchen in Hartem, Brooklyn, Bronx, New Jersey rekrutiert war, und die ganze „Gemeinde" sang und rockte und swingte und klatschte mit, und man erlebte, was dies Festival wirklich ist: die „Celebration", die Feier einer Musik, die das amerikanische - und zumal das New Yorker - Publikum als ihre eigene empfindet. Mehr als irgendein anderes Publikum irgendwo.

George Wein aber macht allein in diesem Jahr 30 Jazzfestivals, für die rund 750 000 Eintrittskarten zu einem Gesamtbetrag von 8 bis 10 Millionen Dollar verkauft werden. Ich sehe die Kleinbürger und Neidhammel der deutschen Szene schon ihre Nasen rümpfen ob solcher „Geschäftemacherei". (Machen sie eigentlich keine? Sie machen doch wohl nur schlechtere.) Ich meine zu wissen, wieviel Arbeit schon ein einziges Festival über Monate hinweg macht, und kenne genug Menschen, einschließlich mir selber, die darüber gelegentlich ihre Nerven verloren haben. Ich habe Bewunderung für einen Mann, der 30 Jazz-Feste praktisch ohne größere Pannen schafft, sie zu wahren „Celebrations" gestaltet und gleichwohl nie die Kontrolle - seiner selbst und anderer - verliert und nun auch noch wieder selber jazzen möchte. Denn wahrhaftig - das will er!

Joachim E. Berendt

Gefühle in Bedrängnis

Jazz Ost-West Nürnberg

Wer nach Nürnberg kommt, hat allerhand Kondition mitzubringen - und auch die Bereitschaft, „durcheinander" zu hören, viele verschiedene Eindrücke auf sich einstürmen zu lassen. Dabei noch Konzentration für einzelne Ereignisse aufzubringen, auch ein wenig Spreu vom Weizen zu sortieren, erfordert anno '82 bei Jazz Ost-West in der Frankenmetropole einige Mühe. Flops und Hits wechseln bunt und wirr.

„Lauter!" Der Ruf ist selten geworden zu Zeiten, da sich Jazzmusiker und ihr Publikum mehrheitlich ganz der Phondiktatur der Rock 'n' Roller ergeben haben und sie manchmal sogar noch überbieten wollen. Bestes Beispiel: die Jazz-Variante der diversen „Neuen Wellen", Free Funk getauft. Mit derlei Neuerungen haben dann offenbar viele das Zuhören verlernt, und offenbar auch der akustisch unterforderte Fan in der Nürnberger Meistersingerhalle. Auf der Bühne musiziert derweil Phil Woods - fast unverstärkt, still und dennoch spannend bis in die entfernteste Phrasierung. Das ist eine der Eckdaten, zwischen denen sich die mittelfristige Planung des Jazz bewegt. Wer sich Woods entzieht, muß viel versäumen.

Die andere Ecke markiert das „Eröffnungskonzert" (das eigentlich das zweite ist nach Dave Friedmans Ausflug ins Kaufhaus, der allerdings in die unbefriedigende Rubrik „Kultur-Aufmotz im Konsumbunker" gehört): eine Europa-Premiere. Idris Ackamoor, Saxophonist aus New York und der dortigen Free-Funk-Szene zuzurechnen, hat ein ambitioniertes Show-Mix arrangiert - ein bißchen Spiel, ein bißchen Tanz, ein bißchen Film. Und Firlefanz, viel bunter Firlefanz. Nebenbei Musik, die den 70 Jahre währenden Weg von New Orleans nach New York dokumentieren soll, die den Jazz als historisch entwickelte Musik verständlich machen will.

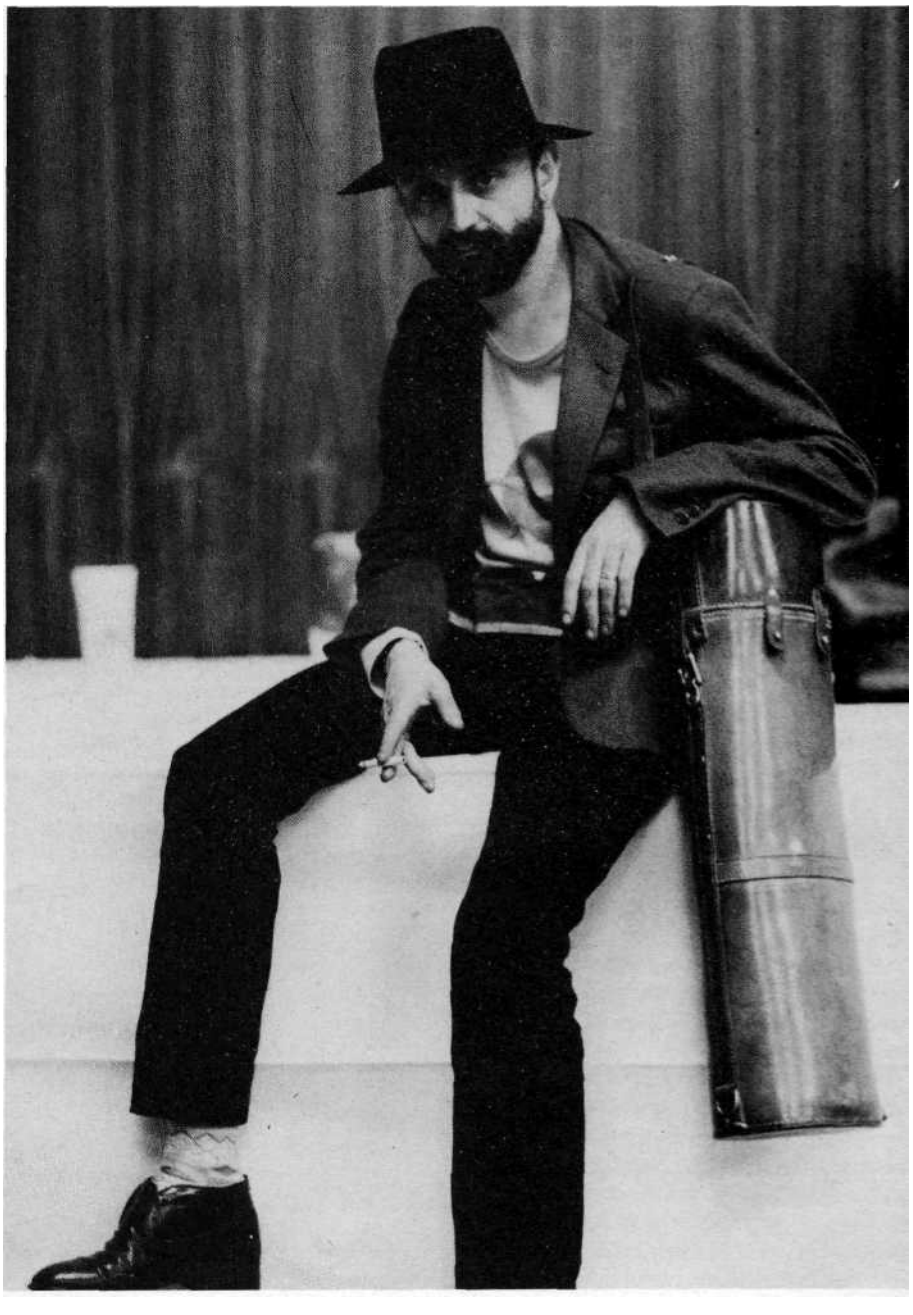
Doch diesen Anspruch im Hinterkopf, bleibt das Ergebnis doch merklich mager. Die Grenzen der Ernsthaftigkeit (und Zumutbarkeit) sind erreicht, wenn Ackamoors vermeintliche „Huldigungen" zu dilettantischen Parodien verkommen. Und auch mit der dröhnend-primitiven Musik der Apokalypse - die „Cultural Odyssey" der Gruppe endet nämlich am Tag nach dem Atomschlag - wird man seine Schwierigkeiten behalten. Weiß Gott keine Sensation, diese Europa-Premiere. Für sich ein anregender Abend, weil er letztlich ungeschliffen bleibt. Eine solide Katastrophe allerdings, wenn man kurz darauf Lester Bowies Ensemble mit „From the Roots to the Source" sieht, hört, erlebt. Da kann Herr Ackamoor hurtig in die Abendschule gehen.

Sein Motto nimmt das Nürnberger Fest recht ernst - die zehn Gruppen aus dem Ostblock gehören durchaus zu den erfreulichen Ereignissen. Noch sympathischer gerät allerdings die Begegnung, diesmal beispielhaft vorgeführt vom Frankfurter Albert Mangelsdorff und dem Budapester Aladar Pege (der im Verlauf der Nürnberger Tage für mich zum „Musician of the Festival" avanciert). Peges Baß- und Mangelsdorffs Posaunenlinien finden fix gemeinsame Wege, ohne daß die Ausgangspunkte aus dem Blickfeld gerieten. Für Mangelsdorff ist das der Jazz, der aus den Staaten kam, in ein befreites Land, dessen Musiker die neue Musik gierig aufsogen. Pege bringt mehr von der musikalischen Tradition seiner Heimat mit ein, ihm, dem Musikprofessor, gehen auch die Anleihen bei der klassischen Spielkultur leichter von Hand und Bogen.

Nur: hätte ein derart intimer Dialog nicht nachts ins „Komm", ins Nürnberger Jugendzentrum gehört? Zwar rauscht Beifall durch den weiten Saal der Meistersinger, doch ihr eigentliches Publikum hätten die beiden wohl in kleinem Kreis gefunden.

Wie das Festival ohnehin die nachhaltigsten Eindrücke abseits der großen Bühne mit vermeintlich großen Stars liefert. Jazz aus Japan zum Beispiel, seit Jahren ein Gütezeichen, erfährt im Kleinen Saal eine

Ungemein stimmgewaltig: Tomasz Stanko **Foto: Manfred Rinderspacher**



Jazz aktuell

Prinzip alternativer „Minimal Music": Phil Woods

überzeugend frische Interpretation. Und zwar ausgerechnet von jener jungen Dame Aki Takase, die das letztjährige Berliner Jazzfest allzu hochjubelte (und damit verheizte), eben weil - oder nur weil - sie eine Frau ist. Eine zierliche noch dazu, die dennoch über einen hammerharten Pianoanschlag gebietet. In Nürnberg, wo ihr nun nicht mehr das (er)drückende Image der umschwärmten klimpernden Exotin im Nacken sitzt, spielt sie sich frei - sich und ihre Musik, die im Grunde das ganze Anliegen des Festivals in sich trägt, mit ihren weiten Ausflügen hin zur traditionellen fernöstlichen Konzertkultur.

Das zweite Solo dieser Tage hat ähnliche Qualität. Uwe Kropinski steuert es bei, der aus der DDR kommt und mit dem posaunenden Kollegen Conrad Bauer erstmals hier zu hören war. Auch Kropinski hat sich frei gespielt, hat die Jazz-Szene der DDR noch eigenständiger gemacht, als sie es eh schon war. Die freien Ausbrüche des Jazz aus Dresden oder Ostberlin, die - wie in der dicht gestrickten Kammermusik des Berliner Improvisations-Trios - eine Intem-Regie gerade noch erahnen lassen, hat Kropinski hinter sich gelassen, er montiert statt dessen viel durchsichtiger die Stile im Gitarrenspiel. Die Virtuosität der Folk-Heroen wechselt schlagartig mit der Suche nach neuen Klängen - ein explosives Gemisch.

Ähnlich wirkende Pluspunkte: Phil Woods, der Leisetreter (einzig Pianist Hai Galper leidet allzusehr unter Woods Prinzip alternativer „Minimal Music"), das rauhe, vehemente Quartett mit Don Pullen, George Adams, Dannie Richmond und Cameron Brown, die Band des immer wieder ungemein stimmgewaltigen polnischen Trompeters Tomasz Stanko (obwohl der sonst in den vier Tagen ständig „unter Strom" steht). Hierhin gehören sicher auch Jack de Johnette und Co., wenn sie nicht allzu lang mit der Technik kämpfen müßten.

Weniger erbaulich: die Beiträge von Egberto Gismonti, der über sonnig-sinniges Geplänkel kaum hinaus kommt, von Sam Rivers, dem ewigen Neuerer, der hier allerdings mit seinem Big-Band-Konzept einfach nicht zu Potte kommen will. Das rauscht so dahin - Langeweile mit Niveau. Und für Dave Friedmans verzahnte Werke, die so ecken- und kantenlos sind wie Butter auf der Zentralheizung, gilt Ähnliches.

Eine Sache für sich sind die „Komrn"-Konzerte. Auch wenn man hier über Qualitäten im Nachhinein munter streiten wird - Langeweile hat hier wenig Platz. Höchstens dann, wenn sich das harmlos-romantisierende Geklimper der hochgehandelten Herren Frey, Tiepold und Thierfelder ins Unendliche auszudehnen droht, Oder wenn Heinz Sauers Knarzigkeit und das geglättete Spiel vom Kumpel Bob Degen kaum zusammenkommen wollen. Dafür hat's dann ja immerhin den Stammgast Scofield, der zwar selber enorm souverän zur Sache geht, von Steve Swallow auch hingebungsvoll Hilfe erhält, sich jedoch von Drummer Adam Nussbaum das gan-

Fanden fix gemeinsame Wege: Albert Mangelsdorff (l.) und Aladar Pege
Fotos: Manfred Rinderspacher

ze schöne Konzept durch ein Dauer-Donnerwetter zerhageln läßt. Da muß man auch mal ein Machtwort sprechen können. Eine erfrischende Wiederbegegnung auch mit Laco Deczi, dem munter jazzrockenden Trompeter aus Prag.

Die letzte Nacht wird die schönste. Da ist das schlauchende, aber eben mit etwas Kraft auch zu genießende Ambiente auf drei Bühnen vorbei, und im „Komm" steigt eine „battle" im besten Sinne. Zum einen der Senior der fröhlichen, raubauzigen Holzhackerbuam unter den Tenoristen, Eddie „Lockjaw" Davis. Seine Mitternachtsmesse gerät zur drahtigen Swing-Demo. In den Fußstapfen von Basie und Ellington wandeln neben Davis Aladar Pege, der wunderbar Wandelbare, Pianist Fritz Pauer, dessen flinke Läufe noch etwas Dynamik vertrügen, und Drummer Alvin Queen, das strenge Gegenbild zum überpräsenten Scofield-Attentäter Nußbaum. Und mit ihnen wandelt ein entfesseltes Publikum. Dem folgt mit Roman Schwaller der kaum weniger virtuose Youngster, unterstützt vor allem von Pianist Don Friedman, der schon ein vorzügliches Duo mit Attila Zoller beigesteuert hatte.

Das ist - wie beim Parker-Epigonen Woods - weit mehr als pure Nostalgie, die ja allemal billiger zu ergattern wäre. Da lebt ein Gefühl, das letztlich auch viele der hochmodernen Nürnberger Gast-Musikanten umtreibt. Ein Gefühl auch, das in Nürnberg immer mal wieder in Gefahr gerät, vom Überangebot erdrückt zu werden, das aber nach längerem Graben immer wieder aufzuspüren ist.

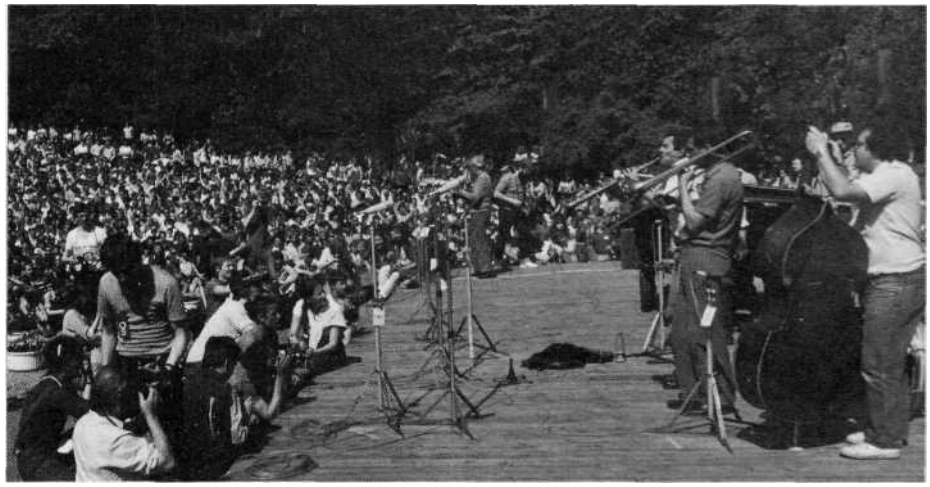
Michael Laages

gelungene Synthese von Sidney Bechet-Tradition und Pariser Straßenmusik. Sein Vater, Rene Franc, der ebenfalls Sopransaxophon bläst, Schüler von Bechet ist und der 1979 in Dresden war, äußert sich immer mit Stolz über seinen Sprößling.

Vince Weber aus Hamburg, Blues- und Boogiepianist großen Formats, war zum ersten Mal dabei. Der Preisträger des „Coupe d'Europe" begeisterte das Publikum mit seinem enormen persönlichen Engagement und spielte fast bis zur physischen Erschöpfung, da die Zuhörer immer wieder Zugaben forderten. Dem Publikumsliebling war es beinahe peinlich, da damit der Auftritt der nächsten Gruppe blockiert war.

Das Classic Jazz Team aus Italien, ein Quartett, das modernen Swing der vierziger Jahre bis zum Mainstream-Jazz brachte, ist in Rom zu Hause. Die swingende Peoria-Jazzband aus Schweden hatte bereits 1975 hier teilgenommen, und sie sagte dieses Jahr eine Einladung zum Sacramento-Festival in den USA ab, um nochmals in der Elbemetropole dabei zu sein. Ales Sladek vom Classic Jazz Collegium Prag war mit seinem Waschbrett der originellste Solist. Ganz neidisch auf das Publikum in Dresden meinte er: „Es macht einfach Spaß, hier zu musizieren; so ein begeistertes Publikum haben wir nicht zu Hause." Die Gruppe Original Storyville Jazzband aus Österreich, die zu den ältesten Formationen in Wien gehört, spielte vorwiegend klassischen New Orleans. Aus der Schweiz war das New Orleans Hot Lips Orchestra angereist, eine Formation, die eine Vorliebe für die Charleston-Periode der zwanziger Jahre hat. Die Rumänen Cluj-Napoca hielten sich auf ungewohnte, jedoch imposante Art an rumänische Folklore. Als Repräsentant der ungarischen Jazz-Szene trat die Benkö Dixieland Band aus Budapest auf.

England ließ sich durch Hefty-Jazz, eine professionelle Gruppe, vertreten, die traditionellen schwarzen Jazz spielte. Sie verfügt mit Keith Smith, dessen Vorbild Louis Armstrong ist, über einen der besten Oldtime-Trompeter Englands. Aus Belgien war die Cellartown Jazzband gekommen. Eine Gruppe, die in erster Linie im traditionellen Jazz und Swing musiziert. Das Gastgeberland DDR ließ sich durch fünf Bands repräsentieren: die Uni-Jazzband aus Halle, welche sich am New Orleans Jazz bis zum Swing orientiert, das Jazz Collegium Berlin mit Ruth Hohmann, die Jazz Optimisten Sonneberg mit Marianne Baer sowie Papa Binnes Jazzband aus Berlin und die Blue Wonder, die beide zu den Stammgästen des Dixieland-Festivals gehören.



Gelungene Synthese von Sidney Bechet-Tradition und Pariser Straßenmusik: Olivier Franc mit Band beim 12. Internationalen Dixieland-Festival in Dresden

Jazz für jedermann

12. Internationales Dixieland-Festival Dresden

Etwa 70 000 Jazz-Fans nahmen an insgesamt 20 Veranstaltungen des diesjährigen Dixieland-Festivals teil, das nun zum 12. Mal in der City der Dixieland-Metropole Dresden vom 13. bis 16. Mai stattfand. Ein Festival, das wohl zu den größten dieser Art in Europa zählt. 15 Bands mit 104 Aktiven aus 12 Ländern waren vom Veranstalter „Stimme der DDR" eingeladen worden.

Der Sopransaxophonist Olivier Franc, Chef des gleichnamigen Pariser Quintetts, gilt als einer der bedeutendsten jungen Jazzmusiker Frankreichs und pflegt eine

Traditionsgemäß spielten die einheimischen Gruppen jeweils vor Beginn der Abendveranstaltung auf dem Balkon des Kulturpalastes für diejenigen, die nicht zu den glücklichen Besitzern einer Eintrittskarte gehörten. Viele hatten fast zehn Stunden bei den Vorverkaufskassen angestanden und waren nun überglücklich, in den Besitz einer Eintrittskarte gekommen zu sein, denn das Warten wurde durch ein musikalisches Erlebnis belohnt.

Den Abschluß der Veranstaltung bildete am Sonntag das Open air-Konzert mit fast 7000 Besuchern in der Freilichtbühne Junge Garde. An einem so heißen Tag (30 °C im Schatten) war das Thema des Tages „Ice-cream". Im Anschluß an dieses Open air-Konzert zogen alle Aktiven mit Pferdegespannen, Oldtimern und Tiefladern durch die Stadt und spielten „Jazz für jedermann". Das schöne sonnige Wetter lockte Tausende von Menschen auf die Straße.

Nurollah Sarrafian

Jazz aktuell

Luftballons, Hüte und Hampton

Playboy Jazz Festival

Am Samstag, dem 19. Juni, war die Sonne freundlich zu Playboy Enterprises und zu den 16 700 Menschen, die die Hollywood Bowl füllten an diesem ersten Tag des vierten jährlichen Playboy Jazz Festivals, Nach sechs Wochen grauen Wetters begann das Nebelgebilde niedriger Wolken, die Los Angeles bedeckt hatten, sich gerade in dem Augenblick zu verflüchtigen, als die hellen, lebhaften Jazz/Classical Töne von Free Flight, der Gruppe, die am Beginn des Festivals stand, über die Menge segelten.

Auf Free Flight, ein avantgardistisches, örtlich angesiedeltes Quartett, das von dem Flötisten Jim Walker und dem Pianisten Milcho Leviev geleitet wird, folgte dann das Sextett des Kornettisten Wild Bill Davison. Davison, 76 Jahre alt, blies eine Serie formvollendeter Soli mit viel Autorität und Schwung. Unterstützt von einer festen Gruppe, zu der auch das ehemalige Bob-Crosby-Mitglied Eddie Miller gehörte, ein Tenorist der alten Schule, der sehr erfindungsreich bleibt, gab Davison einen lebendigen Einblick in die glücklichen Anfänge der Jazz-Musik.

Ornette Coleman, sehr „punk-schick" in weißen Schuhen, weißem Hemd und schwarzem Satin-Anzug mit großem weißen Medaillon, erschien als nächster auf der Bühne und führte sein neues Ensemble, Prime Time, an. Altsaxophonist Coleman, der vor zwanzig Jahren berühmt wurde als einer der Schöpfer des Free Jazz, indem er Akkord-Wechsel ignorierte und einen durchgehenden Rhythmus negierte, hat sich harmonisch und melodisch nicht wesentlich entwickelt. Er hat nur seine rhythmische Freiheit gegen schwere, zweitaktige Tempi eingetauscht, die die kommerziellen Trends von heute reflektieren. Prime Time ist eine Gruppe sehr junger Musiker - zwei Gitarristen, zwei Bassisten, zwei Schlagzeuger - deren Rolle darauf beschränkt ist, einen deftigen, ursprünglichen Rhythmus zu produzieren.

Coleman hat alle Improvisationen selbst übernommen mit Altsaxophon, Trompete und Violine - aber seine Soli entbehren des Stimulus', den eine zweite, mit ihm wettstreitende „Stimme" ihm hätte bringen können. Trotz dieser Vorbehalte aber drängt Coleman offensichtlich zu neuen Richtungen in seinem eigenen stilistischen Universum.

Stil ist genau das, was das Dave Brubeck Quartett verlor, seitdem der Leader seine Take Five Gruppe in den späten Sechzigern aufgelöst hat. Brubeck, der in den vergangenen Jahren in verschiedenen Besetzungen (Trio, Duo, Quartett) auftrat und auch in verschiedenen Formen (Kantaten und Oratorien) komponierte, scheint sich in künstlerischen Halb-Ferien zu befinden; vielleicht wartet er auf etwas - oder jemanden - der ihm helfen könnte, eine neue, klare Linie zu finden. Doch als immer noch kraftvoller, sich zweihändig produzierender Pianist weiß Brubeck, wie man ein Solo aufbaut und was einem Publikum gefällt. Der kürzlich verstorbene Cal Tjader, der anfänglich geplant hatte, mit der Gruppe als Gast-Star zusammenzuarbeiten, wurde durch zwei frühere Partner Brubecks ersetzt, nämlich durch den Bassisten Eugene „The Senator" Wright und den Klarinettisten Bill Smith. Diese Wiedervereinigung rief mehr als ein herzerwärmendes Gefühl hervor; dank des herausfordernden Stils von Smith setzte sie auch ein geistvolles Zusammenspiel zwischen Brubeck und seinen alten und neuen Freunden in Gang.

Wieder einmal war Weather Report, ein Liebling des Playboy Festivals, voller Überraschungen. Von der Gruppe, die letztes Jahr vorgestellt wurde, blieben nur Joe Zawinul und Wayne Shorter, die Co-Leader also, übrig. Die Neuhinzugekommenen - Victor Bailey, Baß, Omar Hakim, Schlagzeug, Jose Rossy, Percussion - zeigten einen unglaublichen Enthusiasmus, sie schwelgten in Musizierfreude und produzierten dabei eine mitreißende Rhythmus-Orgie. Eine weitere willkommene Überraschung war das neue Repertoire, das viel avantgardistischer war als im vergangenen Jahr. Es war allerdings offensichtlich, daß die Komplexität und Diversität der Musik viele Fans des „alten" Weather Report irritierten. Brother Theodore trat - obwohl kein Musiker - während der Pause dieser Gruppe auf und überraschte das Publikum noch mehr, aber auf eine köstlich bizarre Art. Er rezitierte nämlich mit umwerfendem Engagement und einem seine Herkunft offenbarenden deutschen Akzent ein Prosa-Gedicht über einen Mann, der Orgel spielen will. Damit brachte dieser stattliche grauhaarige Mann reines Brecht-Theater von hohem Niveau in das Festival-Programm. Als Zawinul und Shorter auf die Bühne zurückkamen, um ein Duo zu spielen - eine lyrische Version von „Easy living" blieben sie weiterhin dem Publikum gegenüber die Erklärung dafür schuldig, welcher Wandel sich bei ihnen vollzogen hat. Mit ihrem berühmten „Birdland" jedoch führten sie alle sofort wieder auf die richtige Spur. Dann, als der Set schon zu Ende schien, kam es zu einem weiteren außerplanmäßigen Genuß. Manhattan Transfer, die vielseitige Gesangsgruppe, brauste auf die Bühne und mischte ihre für Gesangsstimmen geschriebene Version von „Birdland" in die instrumentale Musik der Schöpfer dieses Stückes. Das Ergebnis war ein ausgedehntes, elektrisierendes Musik-Ereignis, das in eine lange, stehende Ovation mündete.

Ein klarer Bebop-Set folgte, in dem der Tenor-Saxophonist Dexter Gordon und sein Quartett, verstärkt durch den Trompeter Woody Shaw, eine Reihe bekannter heißer Nummern spielten, darunter Randy Westons „High-fly". In phantastischer Verfassung blies Woody Shaw einige glühende Soli. Der Vibraphonist Milt Jackson schloß sich der Gruppe zur Halbzeit an und improvisierte mit lässiger Eleganz „Nature boy", bevor er O. C. Smith aus dem Publikum rief. Smith, in Cowboy-Kleidung, sprang auf die Bühne und sang einen jener einfachen Funky-Blues, die tief in der Tradition verankert sind.

Sarah Vaughan ist wie E. F. Hutton: wenn sie singt, hört jeder zu. Da ist immer etwas Zwingendes dabei. Doch diese Magie kann erklärt werden: Sarah Vaughan ist eine Meisterin ihres Fachs, sie beherrscht ihre Kunst vollkommen. Von fröhlichem Seat-Gesang („Autumn leaves") bis zur romantischen Ballade („Misty") offenbarte sie ein Universum an Emotion, einen unglaublichem Vorrat an Gefühlen, die aufrüttelten, rührten, erregten und schließlich faszinierten. Indem sie eine Dosis warmen Humors dazugab - durch das Einbeziehen jedes kleinen Zwischenfalls, der sich während ihres Auftritts ergab, in ihre Show - bewies die Vaughan wie immer perfekte Kontrolle über ihre Stimme, ihre Band und ihr Publikum.

Als Abschluß des ersten Festival-Abschnittes stellte der Trompeter Maynard Ferguson eine verkleinerte, recht komprimierte Variante seiner Big-Band vor. Die elf jungen Musiker, die die Gruppe bildeten, alle frisch Graduierte von Musikschulen, spielten mit großer Begeisterung. Doch war im Kontext eines Jazz-Festivals ihr Programm etwas dünn.

Fergusons Repertoire bewegte sich zwischen ausgewählten Arrangements im Las-Vegas-Stil („For your eyes only") über guten Disco-Funk („Mac Arthur Park") zu all den Hits, die nach seinen eigenen Worten die Kanadier „unglaublich reich" gemacht haben. Zum Glück gab der Trompeter dann jedem Spieler Gelegenheit, sich bei einer mitreißenden Version des „One o'clock jump" auszuspielen. Besonders bemerkenswert waren die Soli des Posaunisten Steve Wiest und der Saxophonisten Nelson Hill und Dan Jordan. Ferguson selbst, der seine Musiker heftig gestikulierend dazu antrieb, bis an die Grenze ihrer Lungenkapazität zu spielen, bewies ein unendliches Maß an Energie. Mit einer ohrenbetäubenden Version seines Super-Hits „Rocky" wies er sich selbst als den unzweifelhaften Champion unter den Höhentrompetern aus.

Picknickkörbe, Luftballons und komisch wirkende, aber sich als äußerst nützlich erweisende Hüte, dazu viel Sonne - das waren auch die Merkmale und auffallenden Momente am zweiten Tag des Fourth Annual Jazz Festival - zusammen mit einer Reihe von recht publikumswirksamen Auftritten, die auf das anspruchsvoll lange Programm verteilt waren. Willie Bobo, der, umgeben von einem respektablen Set lateinamerikanischer Perkussionsinstrumente, auf den Pauken hinreißend spielte, war der erste, dem es gelang, das Publikum tatsächlich vom Kartenspiel, von den lauten Gesprächen, vom Gaffen abzuhalten und die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Etwas weiter im Programm liefen die Leute dann zur verlockenden Gruppe des Saxophonisten Grover Washington. Ebenso wie die sehr junge, aus Philadelphia kommende Gruppe „Pieces of a Dream" spielte Washingtons Ensemble genau das, was das Publikum wollte und von ihm erwartete, nämlich eine mal beschwingte, mal marschierende Spielart des extremsten melodischen Funk. Auf den letzten Helden des Tages aber sollten wir doch besser später eingehen ...

Aber es gibt auch Jazz, der weniger extrem ist, Jazz, der eher zum Träumen anregt, als daß er das Publikum physisch mitreißt. Der Vibraphonist Red Norvo, der mit seinen 74 Jahren jetzt bereits etwas gebrechlich wirkt, aber trotzdem von einem Festival zum nächsten zieht, ist ein solcher Träume-Zauberer. Bei der Sonntags-Veranstaltung wurde er mit dem Gitarristen Tal Farlow, einem Mitglied von Norvos Trio in den frühen Fünfzigern, wiedervereinigt und die daraus entstehende intime und zugleich irgendwie doch kraftvolle Kammermusik gab ihnen Gelegenheit, die Übereinstimmung ihrer Konzeption zu beweisen. Farlow, ein Kind des Bebop, und Norvo, ein Gigant des Mainstream Jazz, konnten in so zeitlosen Standards wie „How about you", „My romance" und in berühmten Jazz-Stücken wie „St. Thomas" von Sonny Rollins und „Jitterbug Waltz" von Fats Waller mit einem Höchstmaß an Integration kommunizieren. Und wenn das Publikum ihren Auftritt nicht vollständig zu schätzen wußte, so lag das wahrscheinlich daran, daß das Scheinwerferlicht eines Clubs zu ihrer Musik besser paßt als die nachmittägliche Sonne Kaliforniens.

Lächelnd und stets in Bewegung: Lionel Hampton **Foto: Norbert Hess**

Wynton Marsalis kam als nächster dran. Er war als Partner von Herbie Hancock die absolute Offenbarung des Festivals im letzten Jahr. Nun kam er beim Sonntags-Konzert als Leader seines eigenen Quintetts wieder. Marsalis bewies wieder einmal, daß er ein ausgezeichneter Musiker ist, ein talentierter Techniker, der es schafft, zugleich einen spontanen Fluß von Gefühlen und Ideen freizusetzen. Ist er aber mit 21 Jahren schon in der Lage, ein souveräner Führer zu sein? Der Auftritt seiner Gruppe gab keine klare Antwort darauf. Das Gleichgewicht seiner Stücke war etwas uneben, und einige Passagen, vor allem die in mittlerem Tempo, klangen oftmals etwas schwülstig. Nach Wynton war der beste Solist des Quintetts der Pianist Kenny Kirkland, ein junger Mann, der unzweifelhaft eine wichtige Jazz-Kraft in den 80er Jahren sein wird.

Nach Willie Bobo, dessen einfache Nummern in lateinamerikanischem Tempo die erste stehende Ovation des Tages entfachten, kam die herausfordernde, fast kampfähnliche Musik des Great Quartet, bestehend aus vier der kreativsten Jazzmusiker der 60er und 70er Jahre, dem Drummer Elvin Jones, dem Pianisten McCoy Tyner (beide frühere Partner von Coltrane), dem Bassisten Ron Carter und dem Trompeter Freddie Hubbard, spielte die Gruppe einen durchgehenden Set kompromißloser Musik. Komplexe Strukturen. Unerwartete Entwicklungen. Einzigartige Soli. Der reine Nitro-Jazz!

Der Trompeter Art Farmer und der Tenorsaxophonist Benny Golson waren in den späten Fünfzigern die Co-Leader einer Gruppe, die sich Jazztet nannte. Ihre Karrieren entwickelten sich in verschiedene Richtungen, als vor zwanzig Jahren Golson einer der gefragtesten Fernseh- und Platten-Arrangeure Hollywoods wurde, während Farmer weiterhin in aller Welt als Trompetensolist auftrat. Die beiden ehemaligen Partner, wiedervereint beim diesjährigen Festival, ließen einige von Golsons berühmtesten Kompositionen („I remember Clifford", „Stablemates") mit er-

staunlicher Frische wieder aufleben. Der delikate Improvisator Farmer spielte das Flügelhorn mit einem so poetischen Touch, wie er heute vergessen zu sein scheint.

Dann stieß Nancy Wilson zu der Gruppe und trug mit ihrer kraftvollen, unvergeßlichen Stimme einige ebenso denkwürdige Jazz- und Pop-Songs vor. Ein bewegendes ,,Guess who I saw today?" und ein schwüles „Teach me tonight" entsprachen ihr genau und mit dieser Art zu singen kommt sie auch am besten an. In Gruppen wie der von Red Norvo kann sich Nancys Virtuosität in idealer Weise entfalten, erst in einer kleineren, intimeren Umgebung aber wäre sie wirklich voll zur Geltung gekommen. Das Begleittrio mit Mike Wolff am Piano, John B. Williams am Baß und Roy McCurdy am Schlagzeug lieferte einen ausgezeichneten Hintergrund, aufmerksam und doch manchmal provozierend. Wenn Nancy Wilsons Auftritt etwas unter der Plazierung zur Abendessenszeit, da die Menschen meist mehr mit der Ernährung ihres Körpers als ihres Geistes und ihrer Seele beschäftigt sind, zu leiden hatte, so trat Pieces of Dream zu einem besonders günstigen Zeitpunkt auf: als nämlich die Körbe leer und die Mägen voll waren. Der Pianist James Lloyd (17), der Bassist Cedric Napoleon (19) und der Drummer Curtis Harmon (19) bewegten sich völlig unbefangen zwischen Jazz und Soul hin und her, wobei sie sich oft an Vorbilder aus der Vergangenheit anlehnten. Wenn sie (akustischen) Jazz spielten, konnte man Les McCann oder Gene Harris' Three Sounds hören; wenn sie (elektrischen) Soul spielten, konnte man Stevie Wonders Geist erahnen. Aber ob man sie nun als Imitatoren ansieht oder nicht, die Pieces of Dream swingen wie der Teufel! Durch sie wurde die Stimmung angeheizt - genauer gesagt war sie geradezu kochend heiß! -, als Grover Washington jr. auftrat. Washington, der in seine Gruppe seine drei Dream-Schützlinge integrierte, sagte einmal: „Meine Musik ist für ganz alltägliche Leute und für jede Stimmung." Er demonstrierte dies in einem zeitlich perfekt aufgebauten und gut geprobten Set, der Fröhlichkeit und eine ausgelassene Stimmung verbreitete.

Und dann kam die Reihe an den unermüdlichen Handlungsreisenden in Jazz, den Vibraphonisten Lionel Hampton, der eine Gruppe leitete, die der Produzent George Wein für ihn zusammengestellt hatte. Es war eine Traum-Band, die niemand auf Tournee zu schicken sich leisten könnte, mit den Trompetern Freddie Hubbard und Clark Terry, dem Posaunisten Al Grey, dem Tenorsaxophonisten Zoot Sims, dem Pianisten Teddy Wilson, dem Bassisten Milt „The Judge" Hinton und dem Schlagzeuger Alan Dawson. Eine gewisse Ironie lag darin, Hamp vor einer Band von solcher Qualität zu sehen - und sie die simpelsten Arrangements, basierend auf unkomplizierten Riffs und einem durchdringenden Rhythmus, spielen zu lassen. Doch bei Hamp gibt es nun mal keine komplexen Strukturen oder subtilen Entwicklungen. Er ist der Attila der Jazzmusik, die reine Verkörperung des einfachen Swing in seiner allerersten Blüte.

Nach einem stürmischen „Flying home" und einem endlosen „Hey ba ba rebop" nahm sich Hamp die Zeit, um Teddy Wilson mit „More than you know" und Arnett Cobb mit „The nearness of you" vorzustellen, und zwar in einer delikateren Stimmung. Aber die Windstille war kurz, denn Hamp kam wieder und wieder zurück, Zugabe nach Zugabe. Er wirbelte über die ganze Bühne, lächelnd und stets in Bewegung, und als die wilde Hektik schließlich vorüber war und die Musiker genauso erschöpft waren wie das stampfende und schreiende Publikum, war Hamp unzweifelhaft der König des Festivals.

Jean-Louis Ginibre

Take me back to New Orleans

Eutiner Jazztage '82

Der erste Abend des Festivals fiel - so muß man es nennen - ins Wasser. Nässe von oben, Nässe von unten, Regenböen schräg und horizontal, tropfende Bäume und Regenschirme - der Eutiner Schloßpark dampfte sumpfig, und diejenigen unverzagten Fans, die trotz alledem in die Freilichtbühne am See gekommen waren, nahmen die Sache so, wie sie sich anbot: feucht-fröhlich.

„Take me back to New Orleans" - dieses Festival-Motto der Eutiner Jazz-Tage '82 wird mancher Gast verstohlen vor sich hin gemurmelt haben, denn in New Orleans sah es um diese Zeit witterungsmäßig bestimmt besser aus. Auch was die Musiker betrifft, dürfte es dort sicherlich originaler (und origineller) zugehen.

In Eutin mußte man zur Kenntnis nehmen, daß New Orleans Jazz offenbar eine rein weiße Angelegenheit ist, eine europäische Musik hellhäutiger Artisten. Nun, das sieht sich etwa so an, als wolle man eine Karibik-Show mit strammen Norwegern besetzen.

Doch was soll's! Statt Raddampfern fuhren auf dem Eutiner See eben Segler und Paddler (um sich durch vorsichtiges Heranpirschen einen kostenlosen Musikgenuß zu verschaffen), statt schwarzer Bevölkerung gab's eine schwarze Bewölkung, statt Whiskey trank man Apfelkorn, und mancher Blues blieb eben blaß. Der Stimmung tat es keinen Abbruch.

Und gute Stimmung ist bei Oldtime Jazz allemal noch das wichtigste, wichtiger als Authentizität und musikalische Raffinesse. Da brandet Jubel auf, wenn die „Ice cream"-Hymne erschallt, wenn der Trompeter einen Ton lange anhält und der Schlagzeuger ein fußtrommellastiges Solo hinlegt. Wer wollte da verbiestert dreinblicken?

So begeisterte man sich denn am ersten Abend an den frisch-fröhlichen Dixieland-Klängen der Old Merry Tale Jazzband aus Hamburg, an dem gemächlichen Traditional-Jazz der Gruppen von Monty Sunshine und Ken Colyer aus England sowie an den flotten Country & Western-Songs des Schotten Lonnie Donegan. Jazz for fun.

Trocken und kalt war das Wetter am zweiten Festival-Abend, das Publikum im - ausverkauften - Amphitheater alles andere als kühl und trocken. Jazzbegeisterung und mancher erwärmende Schluck verhalfen dem Fest zu einem vollen Erfolg. Die Oldtime-Fans, in der Mehrzahl braungebrannte Ostseeurlauber, beklatschten jeden vierten Takt, schon um sich ein wenig warm zu halten.

Die Lübecker Jazz Company heizte mit Hot Jazz ein, Papa Bues Viking Jazzband aus Dänemark empfahl sich mit munteren Evergreens („Sweet Georgia Brown") und Chris Barbers Jazzband, die Startruppe aus England, bot eine unterhaltsame und gelungene Mischung aus Dixieland, Mainstream und Rhythm & Blues.

„Bourbon Street Parade" und der Duke Ellington-Titel „Queen Bess" bewegten einmal nicht nur Hände und Füße, sondern auch das Gemüt. Herausragend hier die Soli des begabten und immer inspirierten Altsaxophonisten und Klarinettisten John Cracker, des allzeit relaxten Trompeters Pat Halcox sowie des elegant swingenden Bassisten Vic Pitt. Zum Schluß hallte die Begeisterung weithin über die ostholsteinische Seenplatte.

Als sehr gelungen stellte sich der Jazzbandball in den Schloßterrassen heraus, der an beiden Abenden im Anschluß an die Konzerte stattfand und sich jeweils bis zum Morgengrauen hinzog. Alle beteiligten Bands des Festival-Programms spielten hier reihum noch einmal - und diesmal in einer Art anfeuernder Kneipenatmosphäre. Die Ostsee-Feriengäste kamen so zu ihrem wohlverdienten Urlaubstänzchen.

Veranstalter und Publikum zeigten bei den Eutiner Jazz-Tagen '82 gute Laune. Das ist wichtig: Die Eutiner Jazz-Tage '83 dürften damit gesichert sein.

Klaus Berger

Fiebrig-vitale Astro-Songs

Sun Ra Arkestra

Experten und Gläubige kamen von weit her gepilgert, als am 24. Juni im Mannheimer Capitol Sun Ra mit seinem Arkestra gastierte. Der Veranstalter „Schall und Rauch" ist jedoch kein exklusiver Jazzclub, sondern eine Konzertagentur, die - manchmal erfolgreich - bemüht ist, musikalisches Niveau und Breitenwirkung zu verbinden. Deshalb warb man für dieses Gastspiel mit einem Typo-Plakat, auf dem Zitate wiedergegeben waren: „Du mußt dir vorstellen, Buddha kommt auf die Erde oder Gott Brahma und macht Musik - heute Musik in Amerika: dann weißt du, wie Sun Ra klingt" (Shepp) und: „Ich zeichne Bilder der Unendlichkeit. Das ist der Grund, warum viele Leute meine Musik nicht verstehen können. Aber wenn sie wirklich zuhören würden, würden sie merken, daß es viel in ihr zu finden gibt - Dinge von einer anderen Welt. .." (Sun Ra).

Solche Sätze wecken Neugierde, aber vielleicht auch Abscheu, bei Leuten, die bisher noch nicht von der Neuauflage des altägyptischen Sonnengottes erleuchtet wurden, oder denen diese Verbindung von Kultur und Kult - Genie und Wahnsinn - suspekt vorkommt.

Aber solche Schwierigkeiten hat man allenthalben bei der Auseinandersetzung mit Leben und Werk dieses obskuren Altmeisters des Neuen Jazz: Über den Anfang seines irdischen Daseins hüllt sich der Meister beharrlich in Schweigen. Überliefert ist lediglich, daß er Ende der 20er Jahre im Monat Mai das Licht der Welt erblickte. In den 40ern tauchte er dann in Chicago in der Big Band von Fletcher Henderson als Pianist und Arrangeur auf. Wie es dann zu jenem Urknall kam - Sun Ras erste Band von 1954, mit der er Ideen von Ornette Coleman, das wiederentdeckte magische Bewußtsein der AACM und die Absage an den überkommenen, vom westlich industriellen Rationalismus geprägten Kulturbetrieb um ein knappes Jahrzehnt vorwegnahm - ist so rätselhaft wie des Meisters Reise von seinem Heimatplaneten Saturn zur Erde.

Doch zum Mannheimer Ereignis: Wenn ein kritischer Beobachter mit profunder Kenntnis des Jazz, seiner Wurzeln, Stile, Zweige und Verästelungen, seine soliden Kriterien auf Sun Ra anwendet, ist das Urteil meist vorherbestimmt. Man ist entzückt von den Kontrasten, die dem Ohr geboten werden: der Kontrast zwischen den sauberen Arrangements, eingebettet in den schwarzen Mainstream von Basie, Ellington, Fletcher Henderson, Don Redman einerseits und den herrlich ekstatischen, scheinbar unkontrollierten Free Jazz-Ausbrüchen, bei denen der Kosmos im Chaos versinkt, andererseits, bei denen die sonst so klare Gliederung des Arkestras in Sections und Frontline verschwindet; oder der Kontrast zwischen dem swingenden Big Band Sound und den Soli dieser Frontline, in der seit Jahren der Tenorist John Gilmore und der Altist Marshall Allen glänzen; oder auch der Kontrast zwischen dem Amerika der 40er-Jahre-Depression, und der fernen Zukunft in fernen Galaxien, dargestellt anhand der angestaubten, aber unverwüstlichen Ellington- und Monk-Standards „Sophisticated lady" und „Round midnight" und Sun Ras eigenen, fiebrig-vitalen Astro-Songs.

Aber was soll man als Hüter der reinen Lehre von den bizarren Gewändern und Gebärden halten, mit denen das Arkestra sich produziert, was von dem interstellaren Derwisch und seinen Sibyllen, die auf dem Klangteppich des Arkestra virtuos und ekstatisch ihre Tänze aufführen; was soll man halten von dem bunten Satyr-Reigen der Musikanten, die, angeführt vom dionysischen Sun Ra, vor dem leeren Bandstand prozessieren? Was soll überhaupt diese naive, okkulte Religion?

All das tritt beim Medium Schallplatte nicht in Erscheinung, wird aber in Konzerten immer wieder belächelt oder als Klamauk abgetan, wenn das abendländische Publikum seine Vernunft-, Fantasie-, Bildungs- und Geschmackskriterien auf ein fremdes Phänomen anwendet. Das Phänomen Sun Ra ist fremdartig, etwas befremdlich. Ganz sicher jedoch ist es einer der größten „hipmen" auf dem Planeten.

Jürgen Schwing

Fremdartiges, etwas befremdliches Phänomen: Sun Ra **Foto: Manfred Rinderspacher**

Jazz aktuell

In **der Hand der schwarzen Meister**

Balver Höhle

Wieder einmal liegen vier Tage Jazz in der Balver Höhle hinter Publikum, Musikern und Organisatoren. Zum nunmehr neunten Mal ging vom 24, bis 27. Juni diese privat initiierte Mammutveranstaltung über die Bühne der riesigen Hallenhöhle des Sauerlandstädtchens. Über siebentausend Besucher aus ganz Deutschland, Künstler von diesseits und jenseits des großen Teiches, keine finanziellen Defizite, keine Mark aus öffentlichen Haushalten - das ist die Erfolgsbilanz des Veranstalters Karlheinz Klüter aus Iserlohn, die den beamteten Kulturdirigenten in den Rathäusern eigentlich das Fürchten lehren müßte. Ein Ein-Mann-Betrieb (mit ein paar Helfern) zeigt den Organisations-Profis, was eine Harke ist.

Der hauptberufliche Werbegrafiker konnte es sich in diesem Jahr gar leisten, teuren Idealismus zu zeigen. Knapp acht Tage vor Festival-Beginn nahm er die George Adams/Don Pullen-Gruppe zusätzlich in das Programm am Sonntag auf, sozusagen als ein Geschenk ans Publikum.

Musikalisch setzt Karlheinz Klüter seit neun Jahren auf ein bislang bewährtes Rezept. Ein Abend Traditional Jazz, ein Abend Rhythm 'n' Blues und an zwei Tagen ein New Jazz Programm. Er spricht damit zwei unterschiedliche Publikumsschichten an. Daß die Geschmacksbreite bei den Jazz-Fans nur selten die gesamte stilistische Palette umfaßt, zeigt sich in Balve immer wieder darin, daß man nur wenige Gesichter an allen vier Tagen in der Höhle sieht.

Höhepunkt des Hot-Jazz-Openings am Donnerstag waren zweifelsohne die elfköpfigen Royal Tencopators aus Paris. Das Orchester spielte Standards der frühen Big-Band Ära mit einer derartigen Frische, daß das Publikum schon nach wenigen Titeln schier aus dem Häuschen war. Die teilweise Original-Arrangements würzten die Franzosen mit mitreißenden Soli fast aller Bandmitglieder. Sympathisch die ausgestrahlte Bescheidenheit, die jedem Solisten nach verdientem Szenenapplaus ein Hauch von Röte übers Gesicht huschen ließ. Die braven New Haranni Poison Mixers, der schwarze Pianist Little Willie Littlefield und die David Livingston Jazzmessengers aus Holland und Belgien hatten an diesem Abend gegen die wie entfesselt spielenden Tencopators keine Chance.

Den Auftakt des zweiten Abends bildete die Blues Company aus Osnabrück. Spaßig, schnurgerade und mit einer gehörigen Portion Bluesfeeling kam die Gruppe daher. Originell die deutschen Texte, die zum Teil von Manfred Miller verfaßt wurden. Anschließend die Klaus Lenz Jazz & Rock Machine mit Hugo Read, Christoph Lauer, Markus Stockhausen und Klaus Lenz selbst als herausragende Solisten. Die komplexen Bläsersätze und recht modernen Improvisationen spalteten das Publikum: Jubel bei den einen und verständnisloses Kopfschütteln bei den anderen, die wohl eher zum Feiern in die Höhle gekommen waren.

Einhellige Begeisterung dann aber während des über dreistündigen Auftritts des San Francisco Bluesfestivals. Schwärzer und eindringlicher kann Blues kaum sein. J. J. Malone, Sonny Rhodes, Little Frankie Lee, Troyce Key, Guitar Mac und Little Joe Blue zeigten einzeln und in verschiedenen Kombinationen alles, was der Blues an Spielarten zu bieten hat, vom einfachen Country Blues, über Rock 'n' Roll bis zu geschliffenen Gitarreneskapaden ä la B. B. King. Unermüdlich treibend dabei die Rhythmusgruppe mit Roy Rogers, Henry Oden und Steve Griffith.

Der New-Jazz-Teil des Höhlenspektakel hat sich musikalisch seit 1973 geändert: nicht urplötzlich gewandelt aber allmählich weiterentwickelt. Bildete die Avantgarde seinerzeit das Gerüst des Programmes, so ist es mittlerweile folkloristisch angehauchter Jazz, der heuer von Oriental Wind, der Egberto Gismonti Academia de dancas, der Lala Kovacev Balkan Group und der Andy Narell Band propagiert wurde. Besonders Lala Kovacev verstand es, folkloristische Metren, Harmonik und Melodik mit der swingenden Dynamik des Jazz zu kombinieren. Herausragender Solist dieser Formation war der Münchener Saxophonist Günter Klart, die Entdeckung des Balver Festivals 1981. Die Musik der Narell Band war geprägt vom immer noch ungewohnten Klang der Steel Drums ihres Leiters. Andy Narell bedient dieses Instrument mit der Virtuosität eines Vibraphonisten und ist in der Lage, seine Spielweise sowohl rockigeren als auch intensiv swingenden Rhythmen anzupassen.

Weitere Programmpunkte: Die Düsseldorf/Mendener Newcomer Gruppe Remark mit Latin- und Rockjazz. Bestechend dabei der junge Saxophonist Peter Schulte, der durch brillanten Ton und ideenreiche Linienführung hervorstach. Peter Schulte wird in den kommenden Jahren sicher noch viel von sich reden machen. Das Duo Krzystof Zgraja (Flöte) und Jacek Bednarek (Bass) verbarg sich nicht hinter esoterischen „Zwiegesprächen", sondern spielte durchsichtig und offen: Standards des modernen Jazz wie „Blue Monk" oder „Autumn leaves" in origineller Verpackung wechselten mit Flamenco-Bearbeitungen. Jan Frederyk Dobrowolski schließlich präsentierte sich in gewohnter Manier: Distanziert hinsichtlich seines äußeren Auftretens aber mit tiefsinnigem Pianospiel, wobei er waghalsige Harmonik mit perlenden Klangketten zu einem unwirklich schönen Ganzen verwob.

Die dicksten Stücke des Applaus-Ku-

Intensiv: George Adams

. . . **und Don Pullen**

Fotos: Manfred Rinderspacher

San Francisco Blues Festival in der Balver Höhle

chens aber heimsten mit dem Lester Bowie Ensemble und der George Adams/ Don Pullen-Gruppe zwei Formationen ein, die die Tradition bewußt und plakativ in ein avantgardistisches Konzept einbauen. Daß diese Musiker Blues und Gospel verwenden, muß man nicht aus dem Programmheft entnehmen - jeder im Publikum hört es, auch wenn er nicht Jazztheoretiker ist.

Insbesondere das Lester Bowie Ensemble vermittelte ein ungeheures Erlebnis. Das war in zwei Stunden der ganze Jazz vom Anfang bis zum (vorläufigen) Endpunkt der Entwicklung. Einer der profiliertesten Protagonisten des Free Jazz förderte die Wurzeln ans Tageslicht und schleuderte sie stolz und selbstbewußt jenen Schlaubergern entgegen, die glauben, daß es ernstzunehmenden Jazz erst seit Charlie Parker gibt. Da bestanden keinerlei stilistische Inkomparabilitäten zwischen dem machtvollen Gospelgesang von Fontella und Martha Bass sowie David Peaston und den eruptiven Clustern von Bowies Trompete, Richard Purcell-Browns Saxophonen, Artie Matthews Piano und dem donnernden Schlagzeug Philip Wilsons.

Ähnlich intensiv auch die ehemaligen Mingus-Leute George Adams, Don Pullen und Dannie Richmond mit Cameron Brown am Bass. Niemals zuvor war die Höhle derartig in der Hand der schwarzen Meister, neben denen selbst zugegebenermaßen hervorragende Musiker wie Egberto Gismonti oder auch die Gruppe Changes mit Uli Beckerhoff, Wolfgang Engstfeld, Ed Kroger, Detlev Beier und Peter Weiss nicht nur äußerlich blaß wirkten. Schade nur um das Vienna Art Orchestra, das am späten Sonntagabend als letzte Gruppe auf die Bühne stieg. Das Publikum aber - nach dem furiosen Adams Auftritt und über zehn Stunden Musik ausgelaugt, fand zu einem Großteil keinen Kontakt mehr zu den anspruchsvollen Titeln des Art Orchesters und wanderte a b . . .

Reinhard Köster

US-Arrangierkunst, gelehrt aus erster Hand

Dave Berger

Unlängst gingen 18 Jazzer sechs Tage hinter schallgedämpften Musikschultüren in Klausur. 17 kamen aus den Höhen und Tiefen zwischen der Schwäbischen Alb und der Westfälischen Ebene, einer aus der 74th Street des New Yorker Westens. Die Neckaridylle Tübingens bot den Amateuren allzu seltene Gelegenheit, einmal einem Dramaturgen der US-Szene auf die arrangierenden und komponierenden Finger zu sehen. Den Kurs arrangiert hatte in Privatinitiative ein musikalischer Frühaufsteher aus Rottenburg (noch idyllischer nahe bei der glorreichen Universitätsstadt gelegen): Hans Gruber, selbst Musikpädagoge, Posaunist und bekannt für seine „advanced music products". Er hatte in David Berger nicht nur einen Musiker über den Teich geholt, der sein Handwerk versteht, sondern der auch das nötige pädagogische Fingerspitzengefühl im Umgang mit staunenden Halbprofis hat.

Dave Berger hat, wie es zum guten Ton einmal gehört, sein Metier studiert (in Ithaca, am Eastman College und freilich auch in Boston am Berklee College). Heute lebt er in New York und kann nicht nur auf eine lange Liste von Kompositions- und Arrangieraufträgen zurückblicken (zum Beispiel für Buddy Rich, Clark Terry, Lee Konitz, Phil Woods, Roland Hanna oder für das lebende und agierende Jazz-Museum und Reagan-Kulturpolitik-Opfer National Jazz Ensemble). Berger leitete eine eigene Big-Band, das Dave Berger Orchestra, das er ausschließlich mit eigenen Arrangements versorgt und damit Leute wie Gerry Niewood, Sal Nistico, Jim Maxwell, Terumaso Hino, Art Baron (und, und) auslastet.

Seine Philosophie konzentriert sich konsequent auf die individuelle Musikerpersönlichkeit. Wichtiger als funktionale Konzepte und harmonische Modalitäten ist ihm der Schwung des einzelnen Spielers. Es geht ihm nicht darum, eine Melodie in ein - möglichst diffiziles - Harmoniegerüst zu verpacken. Er will jedem Spieler der Band eine Stimme vorsetzen, die interessant ist zu spielen und sich nicht allein in Zubringerdiensten an die Satzführung erschöpft. Er orientiert sich im Klangablauf an einigen Eckpunkten und verbindet diese horizontal. Die Stücke werden deswegen nicht einfacher, im Gegenteil. Die Sätze fallen oft auseinander, jede Stimme macht etwas eigenes, der Spieler kann sich nicht hinter der Uniformität und dem lauteren Nebenmann verstecken.

In solchen Anschauungen orientiert sich Dave Berger an der Musik Duke Ellingtons. Es ist Bergers Überzeugung, daß Arrangeure wie Thad Jones heute Elemente verwenden, die der Duke in ihrer Wirkung schon vor dreißig Jahren erkannte. Spätestens hier wurde es für die Kursteilnehmer interessant: Wie arrangiert Toshiko Akiyoshi? Wie Thad Jones und wie Bob Brookmeyer? Vor dieser Kulisse steuerte Berger die Arrangierlehrlinge durch sein Programm. An sechs Tagen brachte er seine Auffassung von Rhythmisierung den Amateuren nahe. Vorher sorgte er für eine einheitliche musikalische Sprache (ansonsten redete man Englisch). Für jeden etwas war aus dem Riesenangebot, für das die Zeit viel zu knapp war, herauszupicken. Wenn es ums adäquate Arrangierpapier ging oder die optimale Härte des Bleistiftes wurden seine Antworten gar zur musikalischen Lebenshilfe.

Damit sich der Besuch in Deutschland auch lohne, hatte man mit dem Star zum Anfassen eine praktische Einlage vorgesehen. Die Big Band der Tübinger Musikschule (Leitung: Hans Gruber) offerierte der neugierigen Jazzgemeinde einige Happen aus dem Bergerschen Repertoire samt dem Arrangeur als Trompeter und Flügelhornisten. Gruber indes holt bereits zum nächsten Coup aus: Im Herbst kommt Jamey Aebersold nach Tübingen. Mit ihm verbindet sich die Schule des Improvisierens.

Thomas Breining

Jazz aktuell

Mainstream-orientiert

University of Berkeley Jazz Festival

Im Gegensatz zu den elektronischen Jazz-Experimenten der Vorjahre hatten sich die Studenten in diesem Jahr unter der Anleitung erfahrener Jazz-Leute entschlossen, von der üblichen Fusions-Routine abzurücken und an ein mehr Mainstream-orientiertes Format anzuknüpfen. Musikalisch gesehen war es das wohl gelungenste Jazz-Festival, das jemals über die Bühnen Berkeleys ging, und lokale Künstler wie Bobby Hutcherson, Mark Murphy oder Joe Henderson wurden ebenso in das Geschehen miteinbezogen wie weitere namhafte Jazzgrößen, die dem Festival Glamour und Status verliehen. Die Jazzwoche, die sich vom 24. bis 28, Mai hin erstreckte und neben Nachmittagskonzerten lokaler Gruppen, Campus Workshops und Clinics brachte, fand ihren Höhepunkt in einer Serie von außergewöhnlichen Festkonzerten.

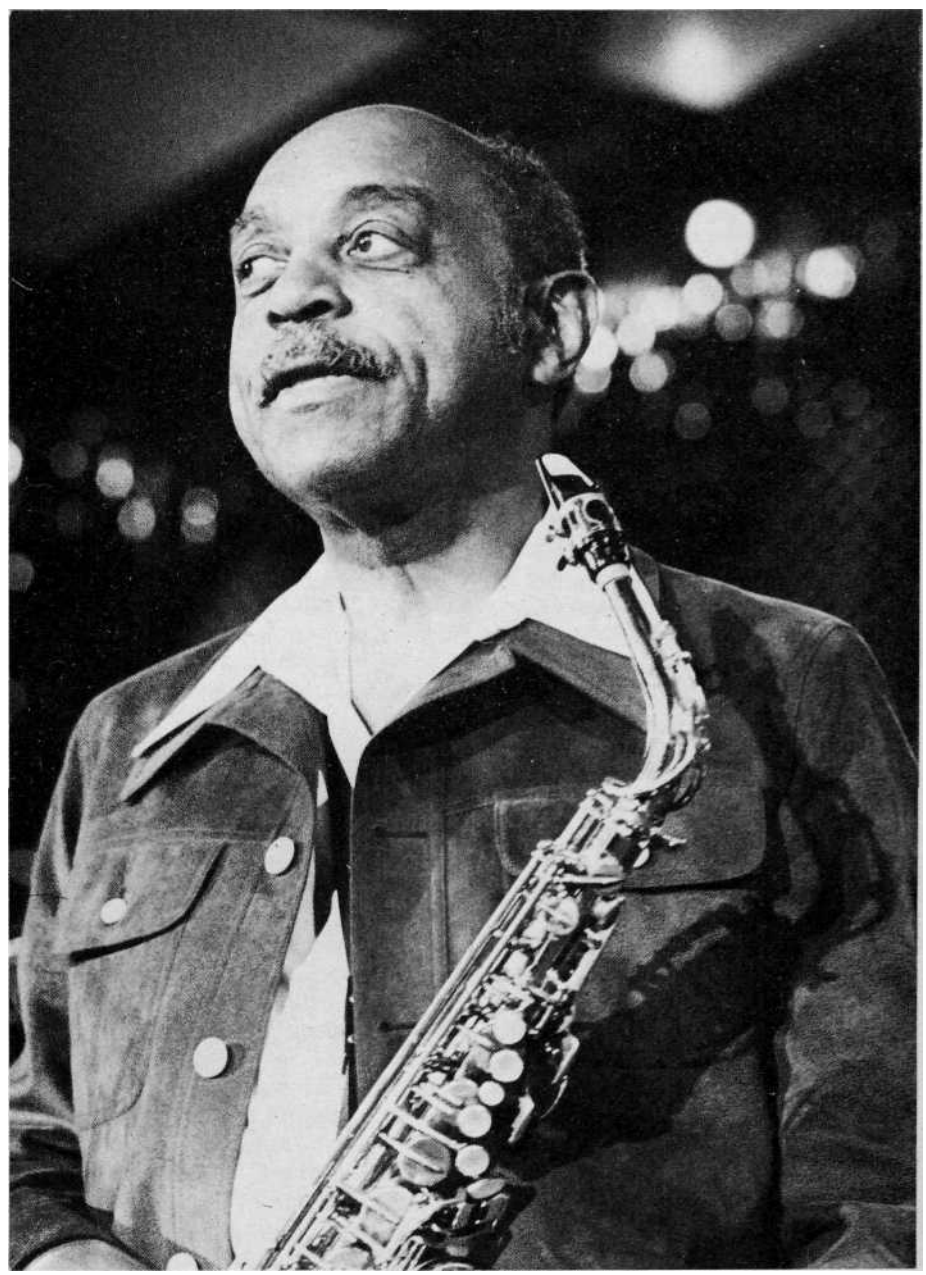
Das erste Konzert fand am 28. Mai im für seine Akustik berühmten Zellerbach Auditorium statt und brachte eine erfreuliche Begegnung mit Jazzern aus der Bay Area und den Los Angeles Studios. Eröffnet wurde der Abend von dem in San Francisco beheimateten Jazzsänger Mark Murphy, der stimmlich in Hochform war und zu seinem Bebop-Repertoire (u. a. trug er Stücke von seinem neuesten Album, ,,Bop for Kerouac" vor) ein starkes Maß Latin Jazz hinzufügte. Seine brasilianischen Balladen, die er mit einer Sarah Vaughan zur Ehre gereichenden stimmlichen Ausdrucksskala darbot, wurden vom Publikum mit Begeisterung aufgenommen. Mit seiner dynamischen Version von „I remember Clifford" sorgte Mark für einen besinnlichen Ausklang.

Wohl auf Anraten erfahrener Kollegen hatten die Studenten, die für die Gestaltung des Festivals verantwortlich waren, für den nächsten Auftritt Altmeister Benny Carter engagiert, der mit sechs ausgezeichneten L.A. Studiomusikern gute Laune und Charme versprühte. Im Nu wurde eine fröhliche Stimmung hergestellt, und der Saal schien im Jazz-Fieber zu swingen. Benny Carter, der geborene Lyriker auf Altsaxophon, Klarinette und Trompete, spielte mit seinen All Stars ein Medley durch die Jazzgeschichte, das sich von der Big Band Swing Ära bis zu Bop und Balladen spannte. Unglücklicherweise geriet das Set etwas zu langatmig, da die einzelnen Solisten es sich nicht nehmen Hessen, bei allen Stücken gleichermaßen ihre Improvisationskunst zu zeigen, ob es sich nun um „Perdido" handelte oder um „Body and soul" - jeder kam zum Zuge.

Bennys lyrischer, polierter Ton, seine eleganten und anmutigen Phrasierungen bezauberten jung und alt. Und man hätte diesen Altmeister des Altsaxophons auch gerne etwas mehr Trompete spielen gehört, doch - in echter Gentleman-Manier - überließ Benny dieses Feld seinem mit Brillanz und Eleganz fungierenden Startrompeter Snooky Young, der in Clark Terry-Manier Klangkaskaden versprühte.

Der Höhepunkt der Show begann „Round Midnight" - die Geisterstunde erwies sich als ideal für die makabren Gewitterstürme, die Elvin Jones mit seiner „Jazz Machine" über die Bühne trommeln Hess. Elvin hatte wieder einmal die Besetzung seiner Band gewechselt und anstelle der beiden Tenorsaxophonisten, die ihn noch vor einigen Monaten begleiteten, den Multi-Instrumentalisten Pat LaBarbera zurückgeholt (Pat LaBarbera war bereits vor einigen Jahren Mitglied von Elvins Jazz Machine), der in Coltrane-Manier blies und es dennoch verstand, seine eigene Stimme ins Spiel zu bringen und damit der Musik seine eigene Persönlichkeit zu verleihen. Sein warmes, ausdrucksstarkes Soprano-Spiel war ein erholsamer Ausgleich zu den leidenschaftlichen Vulkanausbrüchen Elvins, nur zuweilen von einem Balladenset, einem Ellington-Medley unterbrochen, wobei Elvin die Fähigkeit bewies, sich rhythmisch etwas zurückzuhalten und der Melodik freien Lauf zu lassen. Doch waren es seine erregenden Gegenrhythmen und off beat-Akzente, welche die Zuhörer in Bann hielten und die gesamte Szenerie, durch geschickte Beleuchtungseffekte verstärkt, in ein göttliches Inferno tauchte. Die Geisterstimmung war perfekt. Viele Zuhörer waren

Der geborene Lyriker: Benny Carter **Foto: Georges Braunschweig**



der sich ständig steigernden Intensität nicht gewachsen und strebten beizeiten dem Ausgang zu.

Die Samstag Show am 29. Mai im Greek Theatre war mit einem Staraufgebot ersten Ranges gespickt. Die lokale Full Faith and Credit Big Band präsentierte zusammen mit der Sängerin Madeline Eastman ein beschwingtes Potpourri von Jazzstandards. Eine besondere Überraschung war der Auftritt von Lanny Morgan, einem Mitglied der Gruppe Supersax, der mit melodischen und lyrischen Improvisationen auf dem Altsaxophon an „Charlie Parker with Strings" anknüpfte.

Trotz der grauen Wolken am Festival-Himmel und des Nieselregens hatten sich Tausende von Fans mit Picknick-Körben gewappnet auf den Stufen des Greek Theatre eingefunden, und auch die teuren Eintrittspreise konnten die abgehärteten Fans, die zum Teil unter Regenschirmen ausharrten, nicht davon abhalten, der Kunstform Jazz Tribut zu zollen. Der mit viel Spannung erwartete Auftritt von Dizzy Gillespie geriet allerdings etwas zur Enttäuschung, ihm war nur ein kurzes Intermezzo beschieden. Es war leicht herauszuhören, daß Dizzy und die Ray Barretto Band keine Probenarbeit geleistet hatten. Dizzy hielt sich stark zurück, stand die meiste Zeit wie verloren auf der Bühne, und selbst sein berühmter Humor schien wie eingefroren und konnte über die Panne nicht hinwegtäuschen. Er blies nur zwei Soli, die allerdings für alles andere entschädigten und ihn in unverminderter Strahlkraft präsentierten. Zwischenzeitlich wärmten Ray Barretto und seine heiße, 10 Mann starke Salsa-Band die fröstelnden Zuhörer mit Latin Rhythmen auf, und unter dem wirren Arsenal an Congas, Timbals, Bongos und Maracas war von der Saxophon- und Trompetengruppe kaum etwas zu vernehmen.

Leider lief die Programmgestaltung nicht ohne technische Pannen ab, was wohl daran lag, daß die jungen Leute nicht über die technische Hilfe, die für einen reibungslosen Ablauf des Festivals von nöten ist, verfügten. Es dauerte daher geraume Zeit bis der Übergang zum nächsten Set geschaffen war, und auch das Soundsystem ließ zuweilen zu wünschen übrig. Joe Hendersons distinktiver Tenor-Sound kam in Freddie Hubbards Band kaum zum Tragen, während Bobby Hutcherson des Guten zuviel am Vibraphon tat.

Um 6 Uhr abends, als sich die meisten Zuhörer wegen der immer ungemütlicher werdenden Nässe auf den Heimweg machten, sorgte McCoy Tyner schließlich für die Überraschung des Tages. Auf einem Riesen-Flügel entfesselte er einen erregenden Keyboard-Sturm und wurde dabei von einer elektrischen Rhythm Section unterstützt, was teils fanatisch, teils mit Skepsis von seinen Fans aufgenommen wurde. Nach diesem ersten „milden Schocker" fügte McCoy ein 20 Mann starkes Horn- und Streicher-Ensemble hinzu sowie die Soul-Sängerin Phyllis Hyman, die mit Pop-Liedern und allerlei Entertainment-Farcen die Gemüter aufzuwärmen versuchte. Die komplexe Rhythmik McCoys schien in diesem Rahmen stark vereinfacht, und auch die Melodik war von jeglichem Ballast befreit. McCoys Einbezug eines großen Orchesters kann man als eine Erweiterung seiner musikalischen Persönlichkeit ansehen. „Ich habe einen orchestralen Bezug z'um Piano" erläutert der Gigant mit seiner neuesten Entwicklung zum „Großformat": „Oft kommen verschiedene Geräusche aus meinem Instrument. Jeder Ort, an dem ich spiele, ist verschieden, und jedes Instrument, doch meine Stimme bleibt immer die gleiche, ob ich mich solistisch ausdrücke oder mit einem Orchester spiele. Ich fühle, daß ich meinen Sound in einer größeren Gruppe besser darstellen kann." Bewußt versucht McCoy in der sich ständig ändernden Jazzwelt auch sein Image zu vervielfältigen. Er versucht mit Calypso-Rhythmik neue Wege einzuschlagen, und obgleich er sich scheinbar in Richtung Fusion hinbewegt, klingt seine Musik intensiv und brennend und hat nichts von ihrer Leuchtkraft eingebüßt.

Der Sonntagnachmittag stand im Zeichen der Virtuosität von Jean-Luc Ponty, der bereits in den Vorjahren das Zugpferd des Festivals war, gefolgt von einem Bebop-Abend mit Max Roach und seiner Gruppe.

Qualität und Quantität hielten sich die Waage auf diesem Festival, das Berkeleys Ruf als intellektuellem Wegweiser zur Ehre gereichen dürfte. Man kann den Studenten nur gratulieren, sich dieses Jahr den Rat erfahrener Fachleute eingeholt zu haben. Es hat sich gelohnt!

Heide Howard

Trommelte makabre Gewitterstürme: Elvin Jones **Foto: Reiner Haebler**

Notwendig, aber von Sackgasse bedroht

Jazz für München'82

Heuer gab es also kein olympisches Jazz ,,Wein"-Fest. Das Kulturreferat zog nicht mehr mit und ließ sich statt dessen für eine Eigeninitiative aus der heimischen Szene gewinnen. Die hatte stets über Unterrepräsentation bei dem Gigantenmarathon geklagt, jetzt wollte sie mit Jazz für München '82 ihre Vitalität und Qualität beweisen. Der Motor des Unternehmens war der in der Unterfahrt aktive Förderkreis Jazz und Malerei München, und die Stadt, die Jazzschule, die Jazz-Zeitung, ENJA, die Vereinigte Versicherungsgruppe und natürlich die Münchner Musiker und Clubs machten mit. Der Clou der Sache war ja, daß es sich in erster Linie um ein Clubfestival handelte, eine Art Nürnberger Ambiente über die ganze Stadt. Abgesehen von der Vielharmonie, die Exibit A für drei Tage engagiert hatte, spielte in der Unterfahrt, bei Gerry's, im Schwabinger Podium und im Allotria täglich vom 8. bis 12. 6. eine andere Band, dazu kam noch das neue Arri Kino, in dem jeweils nach 23 Uhr ein Nachtkonzert stattfand. Es gab also täglich 5 bis 6 verschiedene Bands zu hören.

Jazz aktuell

Um die in München als geschlossene Zirkel fest eingefahrenen Hörgemeinden aufzubrechen, hatten sich die Veranstalter etwas Besonderes einfallen lassen: an traditionellen Spielstätten des Oldtime Jazz traten moderne Bands auf, und in der Unterfahrt gab es auch Swing und Dixie zu hören. Die Betreuung einer solchen Veranstaltungsreihe übersteigt natürlich die Aufnahmefähigkeit und Mobilität eines einzelnen Beobachters - auch wenn er mit dem Rennrad dem Geschehen auf den Fersen zu bleiben sucht -, so ist mein Bericht von notwendig subjektiver Auswahl geprägt.

Meine Dienstagsrundfahrt begann ich mit der Band des Vibraphonisten Gerry Hayes in der Unterfahrt. Gekonnt wurde dort lokker routinierter Swing präsentiert. Die von der Gruppe gefeaturete Sängerin Dee Dee Anderson konnte ich leider nicht mehr hören - Kollegen aber versicherten mir, daß es sich um ein großes Talent handle -; moderneren Tönen galt es noch nachzujagen, dabei ließ ich die Allotria Jazzband aus und begab mich in deren Stammkneipe, Allotria, wo man sich am modernen Klaviertrio-Jazz von Götz Tangerding erfreuen konnte. Christian Stock, Rudi Roth und ihr Leader sind dabei, zu einer Gruppenidentität zu finden, bei der das Ganze mehr als eine Summe der vortrefflichen Bandmitglieder ist.

Anders ist dies bei Sepia, die nebenan im Arri spielte. Die Latin, Jazz, Funk- und Rockelemente wollten sich trotz gewaltiger Lautstärke nicht zur Synthese fügen; genausowenig wie die Individualstile und auch die muskelstarken Bemühungen der Perkussion den schwerfälligen Themen und Arrangements des Keyboardspielers nicht vom Boden helfen konnten. Danach war bei Gerry's das Mike Oechsner Quartett beim Instrumentepacken; das Publikum war immer noch begeistert von der an John Scofield orientierten Musik des Geigers.

Mittwoch war Oldtime Tag mit der Ballhouse Jazzband, den New Footwarmers und der Veterinary Street Jazzband. Moderne Klänge gab es in der Vielharmonie zu hören, in der die kompakte Big Band des ganz hervorragenden jungen Schlagzeugers Harald Rüschenbaum mit ihren amerikanischen Arrangements großen Erfolg hatte. Im Allotria präsentierte Altsaxophonist Frank St. Peter Bebop. Daß dieser nunmehr schon in die Jahre gekommene Jazzstil dabei jung und frisch klang, verdankte er vor allem der originellen Begleitung von Larry Porter am Klavier und dem unerschöpflich einfallsreichen Schlagzeugspiel von Billy Elgart. Er macht da weiter, wo Tony Williams im Miles Davis Quintett aufgehört hat, und spielt auf ganz persönliche Art die Time in seinem Kopf und kommentiert sie auf seinem Instrument. Eigentlich hätte man sich Billy Elgart als Schlagzeuger des Bennie Wallace Trios gewünscht. Joe Nay mußte kurzfristig durch den noch reisemüden und indisponierten Lala Kovacev ersetzt werden und Adelhard Roidinger spielte zwar perfekt, aber eher lustlos.

Am Donnerstag war in der Unterfahrt Mal Waldron solo zu hören. Die Magie seines Mikrokosmos' schlug die Zuhörer in Bann, auch wenn das Klavier schon nicht mehr bei bester Stimmung war. Marty Cooks New York Sound Explosion wurde im Allotria von einem schwarzen Schlagzeuger aus Detroit gewaltig unter Dampf gesetzt. Angetrieben von diesem Lawrence Williams ging auch Bassist Leonard Jones mit federndem Beat und zwingenden Linien aus sich heraus, und neben Leader Cook bewiesen Paul Grabowski am Klavier und Saxophonist Günther Klatt ihre Kompetenz. Im Arri - so hörte ich später - begeisterte Larry Porters Septett mit den Saxophonisten Alan Praskin und Bobby Stern, dem Posaunisten Hermann Breuer und Jerry Rush, Trompete. Von den Auftritten von Gerd Wilden und Fred Braceful blieb ich ohne Echo.

Freitag war für mich der Tag der Pausen; wo ich auch eintraf, die Band machte gerade Pause. So in der Unterfahrt Leszek Zadlo; dafür agierte der Pantomime Andy Geer zu Saxophon- und Flötenaktionen von Burkhard Kienzier. Mir schien das Gebotene oberflächlich und bemüht schickmodernistisch. Um so heißer ging es im Allotria her. Up hieß die junge Truppe mit Jörg Widmoser, Violine, dem Gitarristen Peter Wölpl, dem E-Bassisten Peter Christi und wiederum dem phantastischen Harald Rüschenbaum am Schlagzeug. Modern Jazz mit fetzigen Latin- und Rockelementen wurde geboten. Noch lateinischer war es dann bei Sinto im Arri. Was bei Sepia auseinanderlief, hier ging es zusammen. Nun ist durch die Brasilianer Pery dos Santos, Gitarre und Edir dos Santos, Schlagzeug, die lateinamerikanische Authentizität garantiert. Zu den beiden kamen gleich hochkarätige Mitmusiker: der Geiger Hannes Beckmann, der Vibraphonist Wolfgang Lackerschmid, der Perkussionist Charly Campbell und Roy Louis, Baß. Dies war ein Fest quirliger Rhythmen und mitreißend froher Melodien. Danach hätte ich besser nicht zu Beate Kittsteiners Lady's Blues bei Gerry's hineingehört. Vor einer schalen Rhythmusgruppe konnte das eher manierierte Flötenspiel von Beate Kittsteiner kein Profil gewinnen, Gaby Geroschs Gesang wirkte auch etwas verlegen. Der an sich sehr gute Gitarrist Roland Bankel hätte eine bessere Umgebung verdient. Im Schwabinger Podium gab es noch Zigeunerjazz mit Stringboy.

Der Samstag war der Tag der großen Erfolge der von Schlagzeugern geleiteten Bands. Klaus Weiss begeisterte im Schwabinger Podium mit mitreißendem Bebop. Alan Praskin bewies erneut, welch Riesensaxophonist er ist, aber auch John Schröder an der Gitarre konnte bei diesem Niveau mithalten. Neben dem Schlagzeuger-Leader war der stoische Mal Waldron der musikalische Eckpfeiler der Gruppe, und seinen Kompositionen verdankt sie nicht unerheblich ihren Erfolg. Die andere Schlagzeugerformation war Lala Kovacevs Gruppe, die mit ihrer Synthese von Balkan und modernem Jazz das Publikum im Arri zu frenetischem Beifall hinriß. Lala wetzte souverän die bei Bennie Wallace geschlagene Scharte wieder aus.

In der Unterfahrt konnte Peter Tuscher mit seiner Detroiter Rhythmusgruppe, zu der wieder Lawrence Williams gehörte, sein solides Trompetenhandwerk besser unter Beweis stellen als am Montag bei Sepia. Bei Gerry's gab es beste deutsche Bebop-Klaviertriomusik mit Joe Haider und Joe Nay. In der Vielharmonie spielte Exibit A mit detailliert vorprogrammierten Synthesizern Jazzrockiges ab. Peinlich ging es im Allotria zu. Im sogenannten Toni Eichler Arkestra, einem Verulkungs- und Vergageierungsunternehmen in modern-rock-free, hat sich der Musikerstamm der Unterfahrt zusammengeschlossen. Doch auch zur Parodie und Vergageierung gehört gekonnte Präsentation und musikalischer Schliff; da reicht es nicht, daß man sich kostümiert und Bierlaunisches durchs Mikrofon ruft.

So bricht an dieser Band die Schwäche dieses Festivals und der Münchner Szene auf: von Selbstgefälligkeit ist zu reden. Es war zwar notwendig und gut, einer größtmöglichen Zahl von Zuhörern zu zeigen, welch hervorragende Musiker es in München gibt. Doch wenn man sich weitgehend auf das hausgemachte Lokale beschränkt, so schließt man den belebenden Feuerwind des aktuellen internationalen Jazzgeschehens aus, und da gibt es in dem konventionell gewiß vortrefflichen Spiel der Münchner Musiker noch manches zu entfachen. Festivalauftritte großer Kollegen von außerhalb sollte man weniger als Konkurrenz eifersüchtig beargwöhnen, sondern als Chance zum eigenen Weiterkommen begrüßen. „Macht mutig weiter", möchte man den Jazz für München - Organisatoren zurufen, „aber hütet euch vor dem Erstarren in routiniertem Provinzialismus unter der eigenen Bierdunstglocke." Mein Fazit wäre sicher auch nicht anders ausgefallen, wenn ich das Sonntagsprogramm noch hätte wahrnehmen können. Es spielten Roman Schwaller, die Unterfahrtformation: Chamber Music Society of Lower Kirchenstraße, das Josef Ametsbichler Quartett, Big Old Swingfeet, die Fats Hagen Band und die Connecion Latina.

Thomas Fitterling

Vielfarbigkeit des neuen Jazz aufzeigen

Jazzbühne Berlin 82

In Sachen Jazz tut sich was in der DDR - das ist spätestens seit Ende der siebziger Jahre bekannt. In der Metropole Ost-Berlin gipfelt das Geschehen: Neben Konzerten in kleineren Kulturstätten ist kürzlich „Jazz in der Kammer", die renommierte Reihe in den Kammerspielen, nach dreijähriger Pause neu erstanden. Diesmal indessen in einem Kino. Das Ganze stand allerdings im Schatten der alljährlichen „Jazzbühne Berlin", dem wichtigsten internationalen Jazzfestival östlich der Elbe, zumal die Zukunft des Warschauer Festivals in den Sternen steht. Und: In der Provinz scheint es zu brodeln. Der Jazzwerkstatt in Peitz soll der Garaus gemacht werden. Die Anschuldigungen gegen die dortigen Initiatoren Blobel und Metag schweben zwischen „Kriminalisierung" und „Politisierung". Undurchschaubare Kämpfe hinter den Kulissen sind das vorläufige Ergebnis. Zur Jazzbühne zurück, die wieder die großzügige Förderung des Rundfunks genoß. Rolf Reichelt, programmverantwortlicher Redakteur, lag in erster Linie die Präsentation von Big Bands jeglicher Provenienz am Herzen. Sie sind es, deren kreative Impulse oft in keinem Verhältnis stehen zu ihrer Vorstellung auf Festivals. Schwierigkeiten terminlicher und wirtschaftlicher Art mögen hierfür verantwortlich sein. Trotzdem ist Reichelt auch in künstlerischer Hinsicht Mut zum Risiko zuzusprechen, denn ohne Enttäuschungen und Flops ging es nicht ab.

Hans Rempels Auftragswerk „Musik für 10 Instrumente" etwa wäre zu nennen, das sich eine quälende Stunde lang dahinschleppte und Empörung beim Publikum hervorrief. „Klangliche Basis", rechtfertigt Rempel sein Opus, „klanglicher Mittelpunkt dieses Stückes ist die Kombination von Streich- und Holzblasinstrumenten. Als zusätzliche klangliche Komponente kommen Präparationen des Klaviers sowie nichtkonventionelle Klavierspielweisen hinzu." Gesagt ist noch lange nicht getan.

Die Radio-Big-Band Berlin machte ihre Sache erheblich besser, sorgte für einen vielumjubelten Höhepunkt. George Gruntz hatte eigens Arrangements von Monk-Stücken geschrieben, die mit schmissigen, teilweise verqueren Rhythmen und hitzigen Soli (Petrowsky, Körner, Schoof, Skidmore) glänzend vorgeführt wurden. Man war in der Volksbühne „totally bemonked", so wie es das Programm verhieß. Als Gruntz gar mit seiner „Mondscheinsonate" aufwartete und das Orchester sich im Saal verstreute, wurde spürbar, was Jazz ist, was ihn ausmacht.

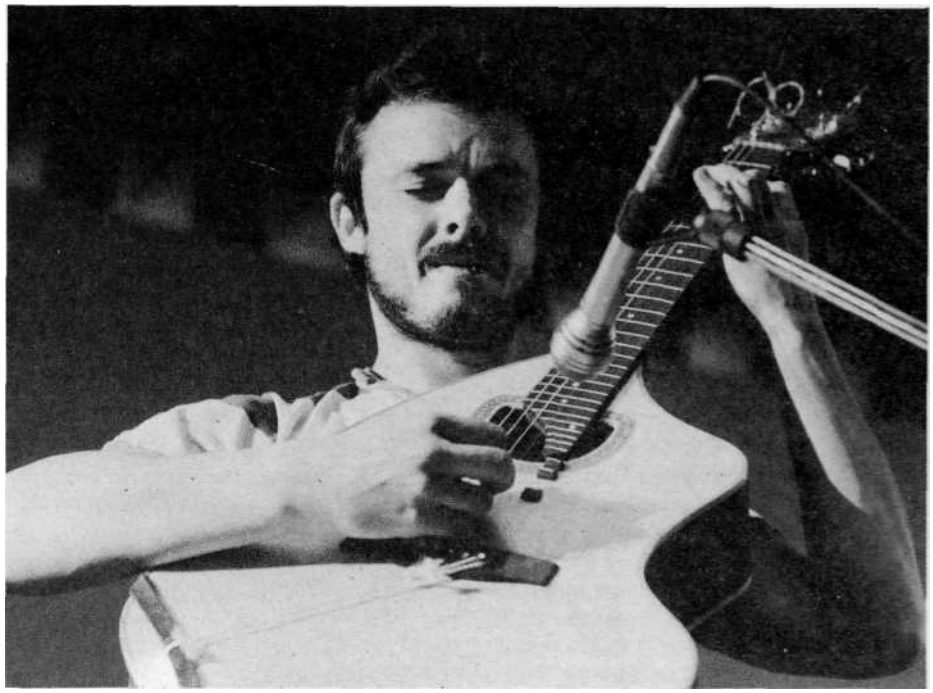
Mehr jedenfalls, als der Chicago-Trompeter Lester Bowie, im magierhaften Arztmantel stets, glauben machen konnte. Sein Stilgemisch, von banalen Vokalismen durchsetzt, pendelt zwischen Parodie und Peinlichkeit. Sein Landsmann, der Avantgardist Sam Rivers, versuchte sich an einer Big Band, dem Rivbea-Orchestra, was kräftig mißlang. Durcharrangierte Stücke lassen den teilweise talentierten jungen Musikern kaum Spielraum.

Die eigene Geschichte scheint den US-Stars im Wege zu stehen. Ihr „Back to the roots" ist oft hohler Pathos, modern eben. Europäer scheinen da unbefangener, lokkerer. Das Berlin Jazzworkshop Orchestra (aus bekannten politischen Gründen mußte die Bezeichnung „Berlin" gestrichen werden) bildete den Abschluß der großen Ensembles. Mit viel Witz und Ironie wird drauflosmusiziert, wird die Tradition, eigene wie fremde, handhabbar. Neben diesen Versuchen, den starren Orchesterrahmen aufzulockern, neu zu beleuchten, stand die Jazzbühne im Zeichen der „recitals", bei denen spezielle Solisten in speziellen Konzerten vorgestellt wurden.

Am nachhaltigsten für mich wirkte der Auftritt des Gitarristen Uwe Kropinski aus der DDR. Er bewegt sich geschickt zwischen den Stilen, betreibt permanent Materialforschung. Keine Stücke, die man abhaken kann, sondern von ihm selbst entwickelte Motive sind es, die ineinander überfließen. Da sind Flamenco und Free Jazz kein Gegensatz, ist auch erdiger Blues zu hören, zu spüren. Derek Bailey, der Mitte der sechziger Jahre in England den Free Jazz entscheidend beeinflußte, neue Spielhaltungen auf die Gitarre übertrug, wirkte neben Kropinski konventionell.

Der Belgier Philip Catherine gefiel sich wie gewohnt in schönen Melodien, die einer seiner Schüler begleiten durfte. Viel Beifall für wenig Substanz, für eine geschmäcklerische Darbietung.

Weitere europäische Bands wurden präsentiert, zeigten sich locker und gelöst. Der Holländer Theo Loevendie, ein bei uns leider viel zu wenig bekannter Saxophonist, überzeugte durch kompromißlosen Hardbop. Ebenso die Franzosen Humair/Jeanneau/Texier mit hinreißendem, packendem Jazz.



Betreibt permanent Materialforschung: Uwe Kropinski **Foto:** Manfred Rinderspacher

Auch der Flötist und Saxophonist Jiri Stivin aus der ÖSSR vermag neue Meilensteine zu setzen. Der versierte Instrumentalist, stets gewitzt und voller Ideen, läßt seinen Schlagzeuger hinterhertrommeln. Die ganze Jazztradition wird hervorgegraben, mit der Gegenwart verflochten, Vokale Verfremdungstechniken obendrein.

In insgesamt fünf Konzerten konnte die Jazzbühne Berlin durchaus „die Vielfarbigkeit des zeitgenössischen Jazz aufzeigen", wie Chefkritiker Karl-Heinz Drechsel den Anspruch vielsagend formulierte. Das Verhältnis zum Stammland des Jazz, den USA, scheint gebrochen, was verständlich ist. Bedauerlich, daß keine Band aus der befreundeten Sowjetunion zu hören war.

Reiner Kobe

Jazz aktuell

Abschieds-Session in der Freiburger Jazzkneipe

‚Zum Rauhen Mann'

Zwei Tage zuvor leitete das Trio von Theo Jörgensmann die Endspielphase ein, der allerletzte Mann auf dem Terminkalender ist Ernst-Ludwig Petrowsky, jetzt schließlich also jene lange Nacht, die sich dank der in dieser Region aktiven und schlummernden Talente zu einem kleinen Breisgau-Jazzfestival auswuchs. Fast alle von denen, die sich dem modernen Jazz verschrieben haben, waren in den „Rauhen Mann" gekommen. Eine überaus erfreuliche Tatsache, die allerdings auf den weniger schönen Umstand zurückgeht, daß das Wirtsehepaar Heiner und Eva Hörnchen wegen der enorm erhöhten Mietkosten Ende Juni die Freiburger Altstadt-Jazzkneipe „Zum Rauhen Mann" aufgibt. Freiburg verliert damit die Jazzkneipe, die bisher am meisten gewagt hat, gibt es doch kaum einen europäischen Jazzavantgardisten, der nicht im „Rauhen Mann" aufgetreten ist. Und überdies ist es dieser Kneipe im großen und ganzen auch gelungen, die schummrige Atmosphäre der Whiskey-Erotik, Stigma des typischen Jazzclubs der fünfziger Jahre, abzuschaffen: im „Rauhen Mann" war nicht der Play- und Bläh-Boy, sondern der Zuhörer erwünscht. Jetzt drängt sich bei all dem die Frage auf, ob Familie Hörnchen der Stadt Freiburg erzürnt den Rücken kehrt und vielleicht nach Heidelberg übersiedelt, von wo man ihm freundliche Angebote ins Haus schickte. „Dat is' jut", meint Hörnchen mit seinen unverkennbaren Eifel-Akzent, „aber so jans hoffnungslos is' Freiburg auch wieder nicht." Und warum nicht? Da will der Jazzkneipier nicht so recht raus mit der Sprache und verrät nur, daß er fürs erste hier bleibt. Doch in seinem letzten Programmheftchen teilt er den Fans mit: „Und im Winter wird es auch wieder eine Jazzkneipe geben, von der ich hoffe, daß sie für Euch und uns so angenehm wird wie hier." Es hat also den Anschein, daß Hörnchen nicht ganz erfolglos so vielen Behörden aufs bürokratische Fell gerückt ist.

Da gibt es allerlei Augenzwinkern und optimistisch gefärbtes Gemunkel. Dieses Gemunkel muß auch den Regio-Jazzern ins Ohr gesickert sein, denn sie schenkten sich bei dieser Abschieds-Session alle Tränengüsse und Beerdigungsrituale, um statt dessen ganz auf die kreative Kapazität zu setzen. Der Anfang dieses Abschieds allerdings war schüchtern. Noch kurz vor 22 Uhr, die Kneipe war bereits bis zum Anschlag gefüllt, da diskutierten einige Herren Musiker unverdrossen in der berühmten Stammkurve zwischen Thekenende und Küchentür übers „Wer mit wem?" und „Was spielen wir?" Bis dann der als zurückhaltend geltende Mike Schweizer sein Saxophon, aus dem Kasten hievte und Thomas Fichter seinem Kontrabaß das Futteral über die Wampe zog. Damit war die Session endlich eröffnet. In den motivisch unkompliziert frischen Jazz dieses Duos stiegen bald andere mit ein, Nachwuchs-Jazzer vor allem wie der Saxophonist Michael Mark und der Schlagzeuger Frank Bockius. Mit Dieter Gutfried, ebenfalls Saxophonist, klang die Gruppe dann schon recht gut, und mit dem kundigen Christoph Weller am Klavier gewann die Musik mehr und mehr an Profil und tendierte in Richtung freier Jazz. Ob Swingfreund, Bossa-Fan oder Evergreen-Verehrer, im Laufe dieser Jazznacht kamen so ziemlich alle auf ihre Kosten. Da tauchte einmal eine Sängerin auf, um ein sehr jazziges „Summertime" hören zu lassen und dann wieder in der Menge zu verschwinden. Da fungierte Pianist Marque Loewenthal nicht nur für seinen Band-Saxophonisten Chris Hirson, sondern auch für einen Gitarristen, einen Schlagzeuger sowie für den Kontrabaß von Wolfgang Fernow und die Posaune von,Lucas Heidepriem als Magnet. Und dann wieder New-Jazz mit sehr experimenteller Note und mit dem immer rührriger werdenden Mike Schweizer, der ein Holzbläser-Quartett (das allerdings auch nicht vor dem Gebrauch von Plastiksaxophönchen zurückschreckte) durchs Menschengewühl in die Küche lotste und damit auch in dieser Hinsicht der theatralisierten Aufführungspraxis des World Saxophone Quartet huldigte.

Für Bepop-Freunde spielte ein nicht schwungloses Trio und wagte sich auch an Charlie Parkers behende „Donna Lee". Eine schöne Offerte für Hard-Boper gab's um Mitternacht. Auf der Zwergbühne stand wieder einmal der inzwischen zum Einsatzlöwen avancierte Mike Schweizer, neben ihm Rolf Nordalm mit seinem Altsaxophon, am Klavier hatte Waldi Heidepriem, Nestor der Freiburger Jazzszene, Platz genommen, Wulf Michalke zupfte einen schönen Baß und Hiram Mutschier fegte mit viel Drive übers Schlagzeug. "

Große Abschieds-Session in der Freiburger Jazzkneipe „Zum Rauhen Mann". Unablässig schieben sich Regio-Musiker mit ihren diversen Mitbringseln ins schmale Geviert der Altstadtkneipe. Es ist wirklich ein kleines Breisgau-Festival. Längst müssen die Neuzuwanderer Schlange stehen. Sollte Heiner Hörnchen im Winter aber ein neues Jazzasyl kreieren, dann wären die vielen Schlangesteher dieser Abschieds-Session fairerweise wohl die richtigen Leute für eine swingende Eröffnungs-Session.

Klaus Robert Bachmann

Drivende Serenaden mit einem Anflug von Zornesröte

Michael Brecker + Steps

Nachdem die Freiburger Univerwaltung mit einem kulturfeindlichen Omnipotenzakt das Auditorium maximum der Universität nun für weitere Jazzkonzerte endgültig verriegelt hat, jetzt also Musik der amtlich verfemten Herkunft im Ausweichquartier „Jazz in der Scheune" des Jesuitenschloßes zu Merzhausen bei Freiburg. Mit einem attraktiven Angebot - Michael Brecker + Steps sowie dem Schwur, daß dies das einzige Deutschlandkonzert dieser Spitzengruppe während ihres Europatrips sei - hat der Veranstalter Jazzfreunde aus ganz Baden und den benachbarten Regionen ins Rebhanggelände am Freiburger Stadtrand gelockt. Und in der Tat hat sich auch das Kommen zu dieser Session, die zeitlich über die Mitternachtsgrenze hinausschwappte, gelohnt.

Der Anfang allerdings, genauer das Vorprogramm mit dem sich etwas verquält und ungelenk abmühenden Marque Loewenthal Trio - Klavier, Saxophon, Gitarre -, dieser Anfang glich in der dickluftgestauten Jesuitenscheune eher einer Sauna-Soiree mit therapeutischem Tröpfelsound und ließ die unheilschwangere Vermutung aufkommen, daß die Gewitterschwüle unterm schweren Gebälk jedwedem Musikantentum wohl ziemlich auf den Geist schlagen muß.

Doch dem war nicht so. Denn was dann Steps hören ließ, das waren wundervoll drivende Serenaden, leichthändiger, mit viel Delikatesse zubereiteter Hochsommer-Jazz, melodisch süffig, rhythmisch einfallsreich und raffiniert.

Geschmeidig Schlagzeuger Peter Erskine und Eddie Gomez am Baß, lediglich Keyboarder Don Grolnik verbreitete innerhalb dieses Serenadenkonzepts bisweilen eine gewisse Schwerfälligkeit.

Spannungspole des Ganzen: Michael Brecker mit seinen windungsreichen, irisierenden Improvisationen auf dem Tenorsaxophon, mit suggestiven Klangfarben, und auf der „Gegenseite" Mike Mainieri mit einem scharf zupackenden, rasanten Vibraphon-Swing.

Sehr schön, durchaus eine Reminiszenz an den Kammer-Jazz des alten Modern Jazz Quartetts, eine medleyhafte Balladenfantasie als Duo von Mainieri und Grolnik. Witzig und schlagfertig darauf Gomez mit einem Baß-Solo, da wurden ostinativ ungestüme Klangbrocken zu einem bizarren Tango verschachtelt, „Adios muchachos" im Zerrspiegelkabinett.

Und daß die Serenade kein nach außen

abgeschotteter Kunstraum für Anakreontiker zu sein braucht, das ließ Brecker im zweiten Teil der Session vernehmen. Da bohrte sich mehr und mehr eine Messerspitze in den Sound hinein, stürzte der Improvisationsverlauf jählings in eine düstere Schlucht, mischte sich in die spielerische Leichtigkeit ein Anflug von Zornesröte, wurde die melodische Girlande mit gewaltigen Sprüngen in den Free zerrissen. Doch zurückgekehrt zur harmonischen Linearität lag Brecker jede Sekunde auf der Lauer zu neuen dissonanten Attacken. Michael Brecker in der Glut eines Archie Shepp, brennendes Knistern, wahrhaft große Augenblicke. Und aufrauschend und groß war denn auch der verdiente Applaus.

Klaus Robert Bachmann

Irisierende Improvisationen mit suggestiven Klangfarben: Michael Brecker
Foto: Paul Gerhard Deker

Vorwiegend leise Töne

Lisa Dawson Quartett

Obgleich der Jazz in seinen wesentlichen Ausdrucks- bzw. Erscheinungsformen Sammelbecken avantgardistisch-emanzipatorischen Musikschaffens ist, sind seit den Anfängen seiner Geschichte Instrumentalistinnen stets unterrepräsentiert, erscheinen als Rarität. In zeitlicher Parallelität zu diesem auf sämtlichen musikalischen Sektoren mit Bedauern zu registrierenden Faktum gab und gibt es allerdings eine unbestritten weibliche Domäne: den Jazzgesang. Historisch betrachtet reicht das Spektrum berühmter, teilweise sehr populär gewordener Vokalinterpretinnen von Bessie Smith über Billie Holiday, Ella Fitzgerald, Dinah Washington, Helen Humes bis zu Sarah Vaughan, Carmen McRae und Betty Carter.

Berücksichtigt man diese hier nur knapp skizzierten Zusammenhänge, so erhält der Auftritt einer Sängerin wie der gebürtigen (Jahrgang 1958) Amerikanerin Lisa Dawson, die - frischgebackener „Bachelor of Music" - auf Einladung des Augsburger Jazz-Clubs in der sich im Laufe eines milden Vorsommerabends stetig füllenden „Kreßlesmühle" gastierte, von vornherein einen besonderen Reiz, zumal mit Yuko Gulda eine zweite Frau einen wesentlichen Part in Lisas eigenem Quartett ausfüllt. Eine wohlarrangierte Mischung vorwiegend coll-jazz-orientierter Eigen- und Fremdkompositionen mit wohltuend besinnlichem, nuancenreich-balladesken Charakter ließ in jeder Phase des Konzerts erkennen, daß Lisa Dawson kontrollierte Melodiensicherheit mit improvisatorischen „Scaf'-Ausflügen im spannungsreich angelegten Vokalvortrag ausgezeichnet zu verbinden weiß. Neben der pianistischen Sensibilität Yuko Guldas, die bedauerlicherweise das Opfer der in den höheren Tonlagen katastrophalen Technik und Klangqualität des bereitgestellten Klaviers wurde, wußte sich Lisa Dawson dabei durchgängig von der verläßlich-unaufdringlichen Rhythmusarbeit des Schlagzeugers Harald Rüschenbaum und des aus Erlangen kommenden, mehrfach als „Beiträger" eigener Stücke - z. B. dem „Blues for Stanley" (Clarke) - erscheinenden Bassisten Rainer Glas (er ist auch Mitglied des Jazz Workshop Ensembles, von dem seit kurzen eine LP vorliegt, Preisträger der Deutschen Phonoakademie) unterstützt. So gelangen dem Quartett mit Stücken wie „Chasin' the Bird", „Round midnight", „Gonna cry no more" oder Lisas poetisch-romantischer Eigenkomposition „Morning" intensitätsreiche Programmpunkte an diesem Jazzabend der vorwiegend leisen Töne, dessen inhaltlich-thematische Ausrichtung wohl am treffendsten mit den Textzeilen aus „However it is" gekennzeichnet werden kann, das Lisa mit unüberhör(seh-)barem Engagement interpretierte: „Be, however you are, celebrate your life, however it is."

Ehrliche Freude über eine aufmerksam mitgehende, auch humorvolle Ironie wertschätzende Zuhörerschaft veranlaßten Lisa Dawson dann zum Abschluß, eine der Zugaben mit einem Liedtext in deutscher Sprache auszugestalten. Dem Lisa Dawson Quartett kann man nach dieser sehr persönlich gehaltenen Vorstellung nur noch wünschen, daß es recht bald ins Aufnahmestudio findet.

Roman Kern

Jazz aktuell

Neue und alte Improvisationsmusik

10. Wuppertaler Free Jazz Workshop

Im zehnten Jahr seines Bestehens konnte der Wuppertaler Free Jazz Workshop leider nur unter einer wenig erfreulichen Prämisse stattfinden. Obwohl gerade hier immer wieder nicht nur neue Entwicklungen der freien improvisierten Musik dokumentiert und präsentiert wurden, sondern auch die Möglichkeit zur öffentlichen Erarbeitung neuer Spielformen gegeben war, versagte das Land Nordrhein-Westfalen im Rahmen der allseits grassierenden Sparwut kurzfristig seinen zunächst fest zugesagten Zuschuß zu diesem weit über die bundesdeutschen Grenzen hinaus bekannten und anerkannt wichtigen schöpferischen Treffen hochkarätiger Jazzavantgardisten.

Durch diese Mittelkürzung um fast die Hälfte des eingesetzten Volumens (lediglich die Stadt Wuppertal unterstützte den Workshop mit 7000,- DM) mußte nicht nur der zeitliche Rahmen erheblich eingeschränkt werden, auch die Anzahl der Mitwirkenden wurde minimiert - ja der wichtigste und weltweit bekannteste Vertreter der deutschen Free Musik, Peter Brötzmann, nahm aus Protest gegen die Mittelstreichung erst gar nicht teil. Dies vor allem auch vor dem durchaus einsichtigen Hintergrund, daß seit Jahren die finanzielle Unterstützung dieser bedeutsamen kulturpolitischen Basisarbeit in stets gleichbleibender Höhe gewährt und die allseits steigenden Kosten ignoriert wurden, so daß letztendlich - da auch die laufenden Nebenkosten vom Zuschußbetrag beglichen werden mußten - für die Künstler ein jährlich geringerer Obolus übrig blieb.

Trotzdem, die 9 Musiker, die dieses Jahr an zwei Tagen wieder in dem für ein solches Vorhaben bestens geeigneten Erdgeschoßsaal des Von-der-Heydt-Museums improvisierten, boten Erstaunliches.

Zum erstenmal überhaupt in Wuppertal dabei, war der wohl derzeit wichtigste Innovator sowohl der amerikanischen improvisierten Musik als auch der neuen Rockmusik, der in New York lebende englische Gitarrist Fred Frith, der mit einem überzeugenden Solo-Auftritt den Workshop eröffnete. Auf unterschiedlichsten, selbstkonstruierten Saiteninstrumenten erzeugte er völlig ungewohnte, neue Klänge, die er dazu noch mittels elektrischer Gerate verfremdete und mit rhythmischen Grundmustern unterlegte.

Sehr interessante und spannende Momente ergaben sich, als Frith in einer spontan zusammengestellten Gruppe mit der Pianistin Irene Schweizer, dem Wuppertaler Saxophonisten Rüdiger Carl und mit Hans Reichel zusammentraf. Reichel, auf seiner selbst konzipierten Gitarre und Violine (I), der kurz vorher beim diesjährigen Moerser New Jazz Festival erstmals mit Frith zusammenarbeitete, entpuppte sich als kongenialer Dialog-Partner zu Fred Frith. Ganz entgegen ihrer sonstigen Art konnte sich Irene Schweizer in der Gruppe nicht so richtig entfalten und auch Rüdiger Carl mischte eher verhalten auf dem Tenorsax und der Bassklarinette mit. Ganz anders im Duo mit seinem Wuppertaler Partner Hans Reichel, bei dem Carl all seine virtuosen und oft witzigen Einfälle einbrachte und außerordentlich überzeugende Improvisationsideen beisteuerte.

Das Trio um den Wuppertaler Pianisten Bernd Koppen mit den beiden Schwarzen Jay Oliver und Fred Braceful an Bass und Schlagzeug, spielte ganz in der Tradition der 60er Jahre Free Jazz, eine packende, sehr dichte hektisch-vorwärtstreibende Musik. Zum Bass Duo mit Peter Kowald kam Oliver zwar etwas später als geplant, aber er fühlte sich perfekt ein, wobei der Wuppertaler Kowald eindeutig die Führungsrolle behielt. Gut aufeinander eingespielt, aber immer wieder mit neuen, erfrischenden Ideen stellte sich das Duo des Münsteraner Schlagzeugers Willi Kellers mit dem Wuppertaler Gitarristen und Maler Achim Knispel vor.

Knispel und sein Wuppertaler Kollege Hans Reichel haben beide eine ganz individuelle, eigenständige Spielweise auf der Gitarre entwickelt. Wobei Reichel bei seinem Solo-Auftritt vor allem auf der Akusik-Gitarre äußerst faszinierende Töne anschlug: Eine ganz neue Art freier Gitarrenimprovisation, die zwar außerhalb der gewohnten Klangpalette liegt, aber trotzdem harmonisch und aufregend zugleich ist.

Auch in dem den Workshop abschließenden packenden Auftritt von Willi Kellers, Peter Kowald und dem kurzfristig zusätzlich eingeladenen herausragenden DDR-Posaunisten Johannes Bauer, der überaus exakt und genau auf die anderen hörend und eingehend improvisierte, stieg Hans Reichel nochmals mit Gitarre und Violine ein. Dabei demonstrierte er einmal mehr, daß er es perfekt beherrscht, im richtigen Moment die passenden Einfälle beizusteuern, womit er den musikalischen Ablauf enorm bereicherte. Überhaupt muß Hans Reichel als der durchgängig herausragende, überzeugende und aktive Ideenlieferant dieses Workshops bezeichnet werden, der ihn erstmals als einen der zur Zeit wichtigsten und interessantesten Neuerer der improvisierten Musik neben Frith, Carl und Kowald herausstellte.

Rainer Widmann

Fünfzehn Jahre

Blue Note Seven

„The hottest Dixieland this side of hell" lautet der Werbespruch einer Wiener Band, die im heurigen Jahr „geschlechtsreif" - so Bandleader John Evers - geworden ist. Fünfzehn Jahre ist es nun her, daß Trompeter Evers die erste Blue Note Seven formierte. Zurückgekehrt von einem beruflich bedingten, mehrjährigen Aufenthalt in Frankfurt/Main, suchte er damals in Wien nach Musikern, mit denen er wie in Frankfurt Dixieland spielen konnte. Er fand sie in dem Pianisten Jürgen Pingitzer, dem Bassisten Heinz Feix, dem Klarinettisten Emmerich Kutrovatz, dem Posaunisten Hans Oslansky, dem Gitarristen Heinz Leonardsberger und dem Drummer Erich Metzger. In dieser Besetzung vermehrte man zunächst die beträchtliche Anzahl der damals existenten Wiener Traditional Jazzbands, ohne besonders aufzufallen, trat auch bei den letzten Amateurfestivals, 1967 bis 1969, auf. Im Gegensatz zu den meisten Oldtime-Bands der Wiener Szene beschränkte sich die Blue Note Seven aber nie auf das vorbildgetreue Nachspielen klassischer Plattenaufnahmen, sondern formte die Jazzstandards von Anfang an individuell und originell um. Als Vorbilder dienten nicht die häufig strapazierten Gruppen um King Oliver, Jelly Roll Morton oder gar Bunk Johnson, sondern die Armstrong All Stars und die Eddie Condon Bands. Deutliche Seitenblicke auf den Combo-Swing von Goodman, Ed Hall, Eldridge, Hodges oder Basie führten zu einer Erweiterung des Repertoires der sieben ambitionierten Wiener, die diese Swingeinflüsse ernsthaft und beständig zu ihrem heutigen modernen und niemals kommerziellen Dixielandstil verarbeiteten. Besonders treffende Beispiele dafür sind die Arrangements der Klassiker „Rocking in rhythm", „Riverside Blues" oder „Chimes Blues", in denen das gewohnte Klangbild dieser Stücke äußerst ideenreich verändert wurde, ohne deren Substanz zu vermindern. Diese Arrangements stammen vom Posaunisten Gereon Wolter, der 1974 zusammen mit dem Gitarristen Klaus Radinger und dem polnischen Drummer Leslaw Tenczar Oslansky, Leonardsberger und Metzger ablöste. Seit dieser Zeit wurde die Besetzung der Blue Note Seven nicht mehr verändert, was sicherlich zum einheitlichen und geschlossenen Ensembleklang und zum Zusammengehörigkeitsgefühl der Gruppe wesentlich beigetragen hat.

In den siebziger Jahren dehnte die Blue

Note Seven ihren Tätigkeitsbereich wesentlich aus. Konzerte in den Bundesländern, in Strandbädern, Jazzband-Balls, Riverboat-Shuffles und Clubauftritte gehörten ebenso zu den Aktivitäten der Band wie gelegentliche Rundfunksendungen und TV-Auftritte. Dreimal versuchte sich John Evers mit seinen Musikern als „Hausherr" im eigenen Jazzclub, wobei die Zeit im Wiener „Martin-Schlössel" sicher für die Band die wichtigste und für das Wiener Publikum die interessanteste war.

Seit dem verstärkten Interesse am Jazz, das in den letzten Jahren erfreulicherweise auch in Österreich feststellbar ist, war es fast zu erwarten, daß auch die Plattenindustrie vorstellig werden würde. So geschehen 1978, als EMI die erste LP der Blue Note Seven, „Dixieland an der Donau" (Columbia 100.003), auflegte. In Eigenregie brachte dann John Evers die zweite LP der Blue Note Seven heraus: „Dixieland aus Wien" (Johns Jazz Records 120.500). Unterdessen ist auch schon die dritte Platte in Vorbereitung. Sie soll ausschließlich Konzertmitschnitte der Band enthalten. Mitschnitte von Festivals und Live-Auftritten, die die Wiener Band in den letzten Jahren in zahlreichen europäischen Städten absolvierte. Denn seit 1978 hat die Blue Note Seven eine Reisetätigkeit entwickelt, die selbst ausgefuchste Profis des Jazz-Business kaum aufweisen können. Die Beliebtheit und die Qualität der Band sind so gestiegen, daß ausländische Veranstalter die Gäste aus Wien immer häufiger einladen. Im Terminkalender von John Evers standen und stehen Hot Jazz Festivals, Dixieland Festivals, Oldtime Meetings und Amateurfestivals in Dresden, Mönchengladbach, Biel, Lugano, Tilburg, Wettingen, Hertogenbosch und Sacramento/Kalifornien sowie Konzerte in der Bundesrepublik, der DDR, der Schweiz, Holland und Italien. Zwangsläufig kam es während solcher Jazzfeste auch immer wieder zu musikalischen und menschlichen Begegnungen mit einigen jener Stars des alten Jazz, die man vor fünfzehn Jahren noch ehrfürchtig von weitem verehrte: Eddie Durham, Tommy Benford, Eddie Miller, Benny Waters, Wild Bill Davison, Kenny Ball oder Chris Barber. Zuhörerschaften von dreißigtausend Fans, wie beim Dixielandfestival in Dresden, sind die Musiker der Blue Note Seven ebenso gewohnt wie ein Auditorium von einer Handvoll Insidern eines finsteren, feuchten Provinzjazzkellers, und ihre Spielfreude überträgt sich auf jedes Publikum, unabhängig von dessen zahlenmäßiger Stärke. Und weil es halt schon so wenig Freude gibt in unserer heutigen Welt, sollten sie weitermachen, die sieben Jazzer aus Wien, zumindest die nächsten fünfzehn Jahre.

Klaus Schulz

Vollkommen zerstritten: Sonny Terry (links) und Brownie McGhee Foto; Norbert Hess

Entzweites Duo

Sonny Terry & Brownie McGhee

Eins und eins ist zwei, aber eins und eins ist nicht unbedingt ein Duo. Der 26. Mai dürfte der Tiefpunkt der Frühjahrssaison gewesen sein - zumindest für die Berliner Blues- und Jazz-Szene. An jenem Abend spielten in der freien Volksbühne Sonny Terry und Brownie McGhee - oder wahrheitsgetreu: Sonny Terry gegen Brownie McGhee und umgekehrt.

Zerstritten sind beide schon seit einigen Jahren ganz offensichtlich und schon bei ihrem letzten Auftritt zuvor am 31. März 1980 im Quartier Latin nicht zu überhören. Sie sind wie ein zerzanktes Ehepaar: wegen gemeinsamer Kinder bleibt man halt auf Biegen und Brechen zusammen, auch wenn man sich fast nichts mehr zu sagen hat. Genauso hier: ein seit 40 Jahren verbundener Name ist der einzige gebliebene gemeinsame Nenner von Sonny/Brownie, aber sonst gehen beide ihre getrennten Wege, essen an verschiedenen Tischen und reden nicht miteinander. Doch - im Konzert vor ein paar Wochen: Brownie singt „Feel so good", ein kurzes Solo auf der Harmonika von Sonny, kommentiert von Brownie: „Blow your brains out!" Oder ein paar Minuten später, als Brownie den Volkshelden „John Henry" besingt und zwischendurch zu Sonny hinüberfragt, der die Arme vor die Brust verschränkt und keinen Ton bläst: „You think I can't sing?", was Sonny trocken beantwortet: „Well, that's jour job!" Oder Sonny, der seinen „Fox chase" durch alle Höhen und Tiefen jagt, die sein kleines Instrument hergibt, während Brownie umständlichst die Gitarre stimmt und sich dann die Fingernägel säubert. Oder „Walk on", als aus dem Publikum ein Harmonika-Solo gefordert wird und Brownie laut genug ein gesprochenes „Goddamn, I wish I could drop dead today!" in den gesungenen Text integriert. Böse Blicke folgen aufeinander, zynisches „Thank you very much, I appreciated that!" über ein Solo des anderen, Häßlichkeiten wie „Shut up!" und das am laufenden Band, machten dieses Konzert zum Verdruß. Mich wundert nur, daß der Großteil der Zuhörer anscheinend taub war gegenüber dem, was sich auf der Bühne abspielte: Das war kein Witz, keine Show, das war bitterböser Ernst zweier vollkommen zerstrittener Musiker. Das wurde spätestens am Ende des ersten Sets klar, als Brownie sich - nur sich? - entschuldigte: „Sorry, our show went on so long, but next time things won't be the same."

Zum Glück bin ich nicht der einzige, der diesen Wunsch hat. Die beiden kann man sich nur noch einzeln anhören, da sind beide auf ihre Art wirklich Meister. Ich schätze Brownies angenehme Stimme und Sonny ist einer der besten Harmonikaspieler, die es je gab. Aber nach diesem Konzert kam ich zu dem Schluß, daß die 15 Mark Eintritt besser angelegt gewesen wären in einer guten Platte des Duos.

Wie der begleitende Schlagzeuger Styve Homnick schon seit drei Jahren diesen Zwist aushält, ist mir unbegreiflich. Wer aber Sonny Terry/Brownie McGhee nochmals als *Duo* für eine Tournee anbietet, muß sich den Vorwurf des vorsätzlichen Betruges gefallen lassen. Da beide das Rentenalter schon längst überschritten haben, sollten sie davon auch Gebrauch machen: Sie würden sich selbst den größten Gefallen erweisen und zukünftigen Zuhörern solch ein Trauerspiel ersparen.

Norbert Hess

Jazz aktuell

Tourneeskizzen

E. L Petrowsky Trio

Reife Leistung: Klaus Koch (links), E. L. Petrowsky (Mitte) und Heinz Becker
Foto: Friedhelm Schulz

Diese Gastspielreise war ungewöhnlich in mehrfacher Hinsicht. Einmal - und das war der Anlaß - stellte sich im süddeutschen Raum das Trio des Bläsers Ernst Ludwig Petrowsky aus der DDR vor; die Gruppe ging erstmals dort auf Tour und wurde von den Zuhörern entsprechend gefeiert. Dann fanden sich zum ersten Mal mehrere süddeutsche Clubs zu einer Absprache zusammen, die terminlich und kostenmäßig die Gastspielreise ermöglichte und gleichzeitig beispielhaft zeigte, wie auch kleinere Jazz-Veranstalter interessante Gruppen verpflichten können, ohne von übermäßigen Reisekosten erschlagen zu werden, ohne sich auf nicht unbedingt immer seriöse Konzertagenten verlassen zu müssen. Ausgegangen war die Initiative für diese Club-Tour rund um den Schwarzwald vom Jazz-Club Villingen.

Der Auftakt setzte gleichzeitig einen Endpunkt. Im Freiburger „Rauhen Mann" waren Ernst-Ludwig Petrowsky, Heinz Bekker und Klaus Koch die letzten Musiker, die in dieser bedrängenden, aber doch interessanten Atmosphäre jazzten. Anhaltender Kostendruck machte es Heiner Hörnchen unmöglich, in der exponierten Lage in Freiburgs City weiterhin eine alternativ-kulturelle Bereicherung der Konzertszene der Universitätsstadt zu bieten. Wo bisher donnerstags vorwiegend Avantgardemusiker zu hören waren, wird jetzt ein plüschbezogener Nobel-Fressladen eingerichtet.

Wer zum Abschied kam, wird den Abend noch lange in Erinnerung behalten. Ohne groß zu übertreiben, kann dieses DDR-Trio als eine der interessantesten Drei-Mann-Bands in Europa bezeichnet werden. Einmal ist die Zusammenstellung Saxophon - Trompete - Bass sicherlich reizvoll; wenn sie aber von Musikern vorgetragen wird, die nicht nur sensibel, ausdrucksstark und technisch perfekt, sondern auch über viele Jahre menschlich wie musikalisch eng verbunden sind, dann ist die Voraussetzung für eine reife Leistung gegeben. Ein Trio, so meinten viele der Zuhörer, das eigentlich viel mehr Beachtung verdient hätte.

Der seit 1956 bestehende und noch immer äußerst rührige Jazz-Club Lörrach fährt seinen Konzertbetrieb derzeit auf Sparflamme. Ein Kantinenraum im Industriegebiet ist provisorisches Domizil der Jazzer, die augenblicklich vorwiegend darum bemüht sind, ihr schmuckes neues Domizil in idyllischer Lage herzurichten. Zur Landesgartenschau im kommenden Jahr soll es soweit sein. Trotz dieser schlechten äußeren Voraussetzungen kamen zahlreiche Musikfreunde aus dem deutsch-schweizer Raum zum Petrowsky-Trio.

Ornette Coleman, einer der wichtigsten Wegweiser des freien Jazz, stand bei diesem Top-Trio aus der DDR nicht nur musikalisch Pate, seinen Stellenwert unterstrichen die Akteure mit mehreren seiner Stücke wie dem schwungvoll arrangierten „Forerunner" oder „Blues Connotation". Das musikalische Geschehen ist während der Konzerte äußert vielschichtig. Beim Herantasten an die Themen läßt sich deutlicher als sonst das traumwandlerische Verständnis der Musiker untereinander feststellen. Langsame Strecken werden spannungsgeladen aufgebaut, sind von ständig neuen Überraschungen durchsetzt. Nichts ist statisch, nichts wiederholt sich. Langeweile, soviel ist sicher, kommt beim Hören dieser Musik niemals auf.

Eine Rundreise durch den Schwarzwald kann zur erholsamen Fahrt mit Urlaubscharakter werden, wenn die täglich zu absolvierenden Strecken nicht allzulang sind. Villingen wurde angesteuert. „Hier fühle ich mich fast schon wie zu Hause", bemerkte Ernst-Ludwig Petrowsky, der nun schon dreimal in den traditions-behafteten Club-Räumen in der Webergasse auftrat. Dank der guten Verbindung zwischen dem Villinger Club und dem DDR-Musiker war die Tour ja auch zustande gekommen.

Heinz Becker, der 44jährige Trompeter, ist während der letzten Jahre zu einem immer wichtigeren Interpreten auf seinem Instrument geworden. Als einziger DDR-Musiker spielt er im London Jazz Composers Orchestra mit, ist in allen wichtigen DDR-Gruppen dabei und hat zwei eigene Bands. Der saubere Trompeten-Ton ist für ihn ebenso bezeichnend wie die verhalten-gekonnten Phrasen, die er vor allem auf dem Flügelhorn spielt. Für die Schwarzwald-Tour brachte Becker aber noch ein weiteres Instrument mit: die Pan-Flöte. Ein Folk-Stück. bei dem ihn Petrowsky auf rumänischen Hirtenflöten begleitet, bei dem Klaus Koch eher sphärische Baß-Klänge erzeugte, brachte selbst den reserviertesten Zuhörer zur Begeisterung.

Auch wenn andere Zeiteinteilungen, da zumeist in den Abendstunden auftretend, gewohnt, kann eine Fahrt zwischen Villingen und Karlsruhe selbst für Jazzer in den Morgenstunden ihre Reize haben. Durch eine idyllische Schwarzwaldlandschaft ging sie hinunter ins Rheintal in die badische Metropole, wo der dortige Jazzclub zu einer Matinee in den Kunstverein geladen hatte. Der von Säulen getragene Raum mit eigentümlich anmutenden modernen Bildern an den Wänden, lieferte den passenden Rahmen für eine musikalische Aktion, bei der nicht ersichtlich war, welche Passagen nun festgelegt waren, und welche nicht. Und einige sicher nicht als Frühaufsteher geltende Konzertbesucher wandelten schnell ihre Müdigkeit in Faszination um.

Klaus Koch, 1936 in Leipzig geboren, ist zwar der unumstrittene Jazzbassist der DDR, doch wird er außerhalb seines Landes vielzusehr unterschätzt. Er bringt alle Voraussetzungen mit, die ein virtuoser Bassist haben muß: die hervorragende Technik, ein absolut sicheres Timing, verblüffende Fingerfertigkeit, und auch die Gabe, seinem Instrument die nötige Ausdrucksstärke zu verleihen. Koch ist in diesem Trio ein absolut gleichwertiger Partner der beiden Bläser, eigentlich absolviert er sogar den wichtigsten Teil, ist arbeitsmäßig am meisten belastet. Neben rein rhythmischen Phasen tritt er immer wieder als Solist hervor, zupft wieselflink, benutzt den Bass immer wieder perkussiv, indem er mit der Bogenspitze in schwindelerregender Geschwindigkeit die Saiten anschlägt und so herrliche Melodiebögen erzeugt. Dieser Klaus Koch, der übrigens 1964 bei der ersten modernen DDR-Jazz-

band dabei war - als Begleiter von Joachim Kühn, ist sicher ohne Übertreibung einer der besten Jazzbassisten Europas. Fußballweltmeisterschaft und Urlaubszeit sind nicht unbedingt die besten Voraussetzungen für Jazzkonzerte. Trotzdem kamen zahlreiche Fans in die Unterfahrt in München, wo der Förderkreis Jazz und Malerei immer wieder beachtete Musiker auftreten läßt. Die, die den Jazz dem Fußball vorzogen, waren von den Leistungen der Instrumentalkünstler (Ost) weitaus mehr angetan, als die, die das Ballgetrete der hochdotierten Fußballkünstler (West) am gleichen Abend meinten, nicht verpassen zu dürfen.

Ernst-Ludwig Petrowsky wird von seinen Freunden und Kollegen liebevoll „Luten" genannt. Er gilt als dienstältester Jazzer der DDR. Sicher ist er der bekannteste, aber auch der emsigste. In einer Vielzahl von Gruppen spielt er mit (u. a. im Globe Unity Orchestra) und zeigt sich immer wieder aufgeschlossen für Begegnungen und Experimente mit anderen Musikern. Bei allem liebt er aber die Beständigkeit, die er im Zusammenspiel mit den gutbekannten Kollegen findet. Das Trio hält er für seine beste Gruppe. Obwohl er den Namen dafür hergibt, achtet er peinlich genau darauf, daß jeder gleichmäßig zum Zuge kommt. Vom klanglichen Spektrum her steuert der gebürtige Mecklenburger den Großteil bei: Hirtenflöten, Klarinette, Altosax und Baritonsax. Diese Instrumente setzt er spontan ein. Nie ist er vor dem Konzert sicher, ob er ein Thema mit dem Altosax bläst, oder das wuchtige Bariton aus dem Koffer holt. All das ist wirkungsvoll, ohne Effekthascherei und doch überzeugend.

In eine Schablone pressen läßt sich die Musik des Trios nicht. Moderne Hörgewohnheiten werden hier angesprochen, lassen sich erweitern durch nie festgelegte, teils explosive Technik, die nicht als Selbstzweck gedacht ist, vielmehr rhythmisch wie klanglich eine Bereicherung darstellt, ein konstruktives Aufbauen von musikalischem Empfinden darzustellen versucht. Obwohl sich die Experimente in Grenzen halten, wird immer wieder Neues versucht - und auch überzeugend vorgetragen. Das Trio versteht es, sowohl in intensiv-schnellen, als auch in meditativen Phasen eine Klangdichte zu erzeugen, die so selten zu vernehmen ist. Spielweisen, die typisch sind für den recht eigenständigen DDR-Jazz, sind ebenso unüberhörbar, wie Einflüsse schwarzer Musik. All das wird zusammengefaßt zu einem eigenständigen musikalischen Bild, das den Rang des Trios als hochwertige europäische Kleinformation nur deutlich macht.

Friedhelm Schulz

Plattentip: SelbDritt, Ernst-Ludwig-Petrowsky-Trio, FMP 0890, rec. live December 1980

Im 24. Jahr

Jazz im Palmengarten

Ein lauer (Vor-) Sommerabend in Frankfurt. U-Bahn Baulärm in der Bockenheimer Landstraße, von dort eine kleine Seitenstraße hinein: beruhigendes Wasserrauschen, Vogelstimmen, exotische Gewächse und eine gelöste Atmosphäre unter den zahlreichen Besuchern, die an diesem Abend einmal weniger der vielfältigen Pflanzenwelt wegen gekommen sind: „Jazz im Palmengarten" wohl eine der beliebtesten periodischen Konzertreihen in Europa hat das Sommerprogramm eröffnet und präsentiert jeden zweiten Donnerstag im Musikpavillon zupackenden, modernen Jazz. Die Vorankündigungen der Reihe, die ja nunmehr schon im 24. Jahr besteht, lassen jedenfalls auf einiges hoffen. Das John Scofield Trio, das Vienna Art Orchestra, das Joachim Kühn Quartett, eine Gruppe um den Trompeter Lester Bowie sollen hier nur einige Namen sein. Natürlich fehlt, wie in keinem Jahr auch diesmal Frankfurts Lokalmatator nicht: Albert Mangelsdoff wird zusammen mit dem Trompeter Manfred Schoof auftreten.

Eröffnet wurde die seit 1959 von Werner Wunderlich organisatorisch betreute Konzertreihe von der Rainer Brüninghaus Group. Als Pianist und Keyboardspieler wurde er vor allem durch sein Spiel in den Gruppen von Volker Kriegel und Eberhard Weber bekannt. Mit seinem neugegründeten Trio deckt er den weiten Spannungsbogen zwischen einer Rock-Jazz beeinflußten Konzeption mit lyrisch-romantischem Einschlag ä la Keith Jarrett, Eberhard Weber oder Chick Corea einerseits und einem an hartem zeitgenössichem Bebop orientierten Stil andererseits ab. In seinen großangelegten , zum Teil weitverzweigten Komposition wird sorgfältig eine enge Beziehung von Improvisation und Komposition herausgearbeitet. Trompeter und Flügelhornist Markus Stockhausen und der Schweizer Schlagzeuger Fredy Studer sind zusammen mit Brüninghaus sorgsam darauf bedacht, so ein dichtes Geflecht sich einander überlappender Flächen entstehen zu lassen. Die Improvisationen heben sich nie vollständig aus dem musikalischen Kontext ab sondern versuchen die Themen und ostinaten Figuren zu umspielen, zu kommentieren. Markus Stockhausen fügte sich nahtlos mit seinen im Ansatz sauberen, warmen und immer raffiniert gebauten Linien in dieses Musizierideal ein. Fredy Studer schuf mit seinen harten, trockenen Akzenten ständig musikalische Reibung und vermochte es Strukturen zu verdeutlichen. Rainer Brüninghaus selbst zeigte sich wie gewohnt als perlender Improvisator dessen rasante Läufe der Musik die Schwere nehmen, eine Unbeschwertheit und Luftigkeit vermittelnd, die zur exotischen Umgebung paßt.

Erdverbunden mit expressiver Schwere setzt nach einer kurzen Umbaupause Heinz Sauer am Saxophon und das Bob Degen Trio als zweiter Programmpunkt ein.

Was sich bei der Rainer Brüninghaus Group zu einer verschmelzenden Einheit verband, entpuppt sich bei Heinz Sauer zum unüberbrückbaren Gegensatz, zur geleckten Scheinheiligkeit eines abgezirkelten Idylls innerhalb einer Großstadt. Palmengarten und Blues passen nicht zueinander. Heinz Sauer ist dies wohl auch bewußt geworden. Seine eruptive Blues-Einleitung stoppt er abrupt mit der Bemerkung: „Mich stören echt die Amseln". Überhaupt schien Sauer an diesem Abend etwas uninspiriert zu sein, wenn man vergleicht, was man von ihm in guter Spiellaune erwarten kann.

Sicher ist vielen noch sein überragender Auftritt auf dem Frankfurter Jazzfestival vor sechs Jahren mit den Saxophon-Größen Archie Shepp und George Adams in Erinnerung. Bob Degen, der Mann am Klavier, gehört wie Sauer schon seit vielen Jahren zum Jazzensemble des Hessischen Rundfunks und hat es in den letzten Jahren verstanden, mit Mario Castronari am Baß und Thomas Cremer am Schlagzeug ein Trio voll musikalischer Sensibilität und überzeugender Aussagekraft zu formieren. Sie sind allesamt gleichberechtigte Partner und verstehen es eine intime, bis in die feinsten Verästelungen reichende Spielsituation aufzubauen. Der melodischen Arbeit geben sie den Vorzug und in ihren besten Momenten werden Erinnerungen wach an das legendäre Bill Evans Trio mit Scott La Faro am Baß zu Beginn der sechziger Jahre, das den auch heute noch gültigen Standard des Klaviertrios gesetzt hat. Castronari selbst nennt Scott La Faro sein musikalisches Vorbild. In seinem virtuosen Spiel mit feinnervigen rhythmischen Variationen und am melodischen Gehalt seiner Improvisationen ist diese Bewunderung deutlich herauszuhören. Thomas Cremer bleibt dabei immer dicht am musikalischen Geschehen und weiß genau wann es an der Zeit ist mit seinem Schlagzeug zurückzuhalten. Zu einer wirklich überzeugenden, integrierten Einheit gelang das letzte Stück - eine Reminiszenz an Duke Ellington - vor schon leicht gelichteten Zuschauerreihen, Frühsommer-Nächte sind halt noch kühl - aber: es kann ja nur noch wärmer werden und ist das Wetter einmal ganz daneben, steht immer noch der Iris-Saal im Gesellschaftshaus zur Verfügung. Zudem wird auch in diesem Jahr kein Sondereintritt erhoben. Ich wüßte nicht, wo man günstiger und in reizvollerer Umgebung vergleichbares in Sachen Jazz geboten bekommt!

Detlev Reinert

Jazz aktuell

Umsonst und draußen

3. Int. Blues & Boogie Woogie Festival Bonn

Riesige Stimmung: Katie Webster **Foto: Karl Schneider**

Hunderte von Kilometern aus allen Richtungen kamen die Bluesfans am ersten Juni-Wochenende zu dem Festival, das Hans W. Ewert zum dritten Mal für den WDR zusammengestellt hatte. Aber diese Fans waren die absolute Minderheit der etwa zweitausend Hörer, die sich auf dem Marktplatz bei texanischer Hitze versammelt hatten, um Blues verschiedenster Stilarten zu erleben - die meisten wahrscheinlich zum ersten Mal.
Nachmittags um vier wurde aufgebaut, Proben und Soundcheck gab es gratis für viele Passanten, die nach Feierabend durch die Stadt eilten. Richtig los ging es um 18 Uhr mit Pepper's Lounge, einer Gruppe aus Südwestdeutschland, die sich offensichtlich nach dem berühmten Club der Southside Chicagos benannte. Chicago Blues war es auch, was sie spielten und wie man es von unseren einheimischen Bands auch gar nicht anders erwartet. Nach zwei Titeln kam der gewichtige Pianist Big Joe Duskin dazu und gab der Gruppe im Sinne des Wortes Farbe. Hatte ich Duskin schon wiederholt als Solisten gehört, war hier zu meiner Überraschung das Zusammenspiel recht zufriedenstellend. Nur von den „klassischen" Boogies, die Duskin so wunderbar wiederbelebt, war fast nichts dabei. Man hörte bis auf „Down the road a piece" und „Roll 'em Pete" (als Zugabe) ein für ihn ungewohntes Programm: altbekannte Nummern wie „Messin' with the kid", „The thrill is gone", „Help me" und das obligatorische „Mojo working" - eine Repertoire-Konzession an die Begleitband?

Das Quartett hielt sich auch im nächsten Set recht wacker: Mit nur den wenigen Minuten Soundcheck als Probe begleitete es anschließend Rockin' Sidney und dann Katie Webster. Sidney, aus Lake Charles/ Louisiana erst am Vormittag in Frankfurt angekommen, gehört zu den Allround-Musikem, die „Music for all occasions" spielen: Blues und Rock'n'Roll, Soul und Balladen und in diesem Falle auch noch seine Spezialität, Zydeco. Als erfahrenem Show-Mann gelang es ihm, das Publikum vom ersten Takt an nach seinen Liedern tanzen zu lassen: Auf dem Akkordeon das rockige „Ooh poo pah doo" mit Kniefall, Chuck Berry's „Johnny B. Goode" auf der Gitarre mit Entengang und als Mundharmonikaspieler schaffte er sich und die Leute mit Jimmy Reed's „Peepin' and hidin'", verstärkt durch das hervorragende Begleitpiano der Katie Webster im typischen Excello-Sound. Als Zugabe nach „Zydeco bye bye" auf dem Akkordeon, zweifelsohne Rockin' Sidneys Stärke! Danach fünf bekannte Kompositionen, leider nichts eigenes, gesungen von Katie Webster. Mit einem hämmernden Piano unterlegte sie „Good Golly Miss Molly", die Stimmung war riesig.
Es folgte Axel Zwingenberger, der einen schweren Stand hatte, als Solist das Publikum zu halten. Aber schon nach der dritten Nummer stiegen Leopold von Knobelsdorf, Martin Pyrker und Big Joe Duskin auf die Bühne, verteilten sich abwechselnd an Flügel, E-Piano und Orgel, so daß eine lose Boogie Woogie Session entstand.
Der erste Abend endete mit Chicago Blues direkt importiert: „Johnny „Big Moose" Walker, mit weißen Haaren und weißem Vollbart optisch schon recht attraktiv, fing hier seine Europa-Tournee an, und extra für nur dieses Konzert waren am frühen Morgen Odie Payne, Bob Stroger (Schlagzeug und Bass, bestens bekannt von den letzten zwei AFBFs) und der Gitarrist Louis Myers aus Chicago eingeflogen. Man roch förmlich die Luft der Windy City. Odie Payne eröffnete den Set und bei dem zweiten Stück, dem „I don't know" von Willie Mabon, bekam ich vor Staunen den Mund nicht mehr zu: Normalerweise kommt mir das Grausen schon, wenn ein Musiker dieses Genre sein Publikum zum Klatschen nur auffordert, unrhythmischer wie hier in Mitteleuropa geht's nicht. Da stellt sich nicht die Frage: Können Weiße Blues spielen?, sondern: Können Weiße Blues hören?
Zurück zu Odie Payne: Mit seinen Schlagzeugstöcken dirigierte er die Blues-Gemeinde zum besten (genau: zu ersten guten) Sing-Along, das ich hier hörte. Es klappte schallplattenreif, das Publikum sang unisono den Refrain. Danach hatte es Louis Myers richtig schwer. Er ist ein versierter Gitarrist, aber kein Show-Musiker, der ein Publikum anmachen kann. Hier zählte nur die Musik und seine beiden Blues wurden mit viel ehrlichem Beifall bedacht. Jetzt trat Johnny Walker in den Vordergrund und war ich in den Stunden zuvor überzeugt, daß Rockin' Sidney der Publikumsfavorit war, dann stahl ihm Walker ohne Show die Schau. Erstklassige Piano-Arbeit, rollend und rockig, meiner Meinung nach der Beste dieses Abends, und ein weitgestecktes Repertoire: Rokker von Little Richard und Fats Domino, langsame Blues, seine eigenen „Footrace", „Would you baby" und „Rambling woman" und das Country-Stück „I'm bu-

sted". Um sechs Uhr früh am nächsten Morgen, nicht einmal vierundzwanzig Stunden in Europa, flogen das Begleittrio und Rockin' Sidney zurück in die USA.
Der Samstagnachmittag fiel ins Wasser, besser gesagt: das Wasser fiel in Massen auf den Marktplatz. Aber der finanzierende WDR brauchte Sendezeit und trotz des heftigen Gewitters fing um halb sieben für eine knappe Hundertschaft beschirmter Fans das zweite Konzert an. Ich hatte mich ins trockene Hotel nebenan geflüchtet, wo die Musiker einquartiert waren, und verpaßte somit Knobeisdorf und das Duo Jo-Ann Kelly/Martin Pyrker.
Mit dem folgenden San Francisco Blues Festival kam zwar nicht die Sonne, aber zumindest hörte der Regen auf. Das Trio des (weißen) Gitarristen Roy Rogers eröffnete mit dem „32-20 Blues" von Robert Johnson den ersten Teil des SFBF. (Diese Initialen werden bald genauso für Qualität bürgen wie die ähnlichlautenden des AFBF der sechziger Jahre). Hinzu kam Little Joe Blue, einst in Gestik und Mimik, mit Spiel und Gesang ein fast originalgetreues Plagiat von B. B. King, aber von dieser Schablone entfernt er sich mehr und mehr, obwohl das große Vorbild unüberhörbar bleibt. Als nächster der Sänger Little Frankie Lee, nach den schlechten Erlebnissen mit dem guten James Kinds (New Generation of Chicago Blues, Berliner Jazztage 1977) befürchtete ich für die modernen Nur-Sänger Riffe und Buh-Rufe, aber Frankie machte sich mit seinem äußerst professionellen Auftritt, seiner richtigen Mischung aus guter Musik mit ein bißchen Show, sofort zum Liebling der nun zahlenmäßig wachsenden Zuhörer. Ungeschickt war es, im Anschluß Guitar Mac zu plazieren. Er spielt unverstärkten Country-Blues auf der Dobro, das fordert Aufmerksamkeit. Ihm fehlte musikalische Brillanz und auch Persönlichkeit, um nach Frankie Lee die Zuschauer zu fesseln.

Anschließend als Pausenfüller der Hamburger Vince Weber, der die Stimmung dank seiner Popularität wieder steigerte, aber denkbar schlecht in das Programm paßte und den Zusammenhang der SFBF störte. (Das war natürlich eine Sache des Organisators!) Roy Rogers leitete den zweiten Set ein mit „Dust my broom" - aber warum eigentlich mit solchen für die Blues-Szene der „Bay Area" so untypischen Musiktiteln? Sonny Rhodes war von allen Beteiligten dieses „Festivals im Festivah" der Bekannteste, seine Lap Steel Guitar spielt er mit dem Bottleneck und das erinnert stark an den Sound von Elmore James, dessen Musik überall in der Welt sehr beliebt ist und viel kopiert wird. Sonny brachte bekanntes von Howlin' Wolf und Chuck Berry, nur: auch hier wieder nichts Originales aus San Francisco. Als nächstes der „Okie Dokie Stomp" von „Gatemouth" Brown, hier sehe ich noch einen musikalischen Zusammenhang: beide stammen aus Texas und viele in Kalifornien lebende Musiker stammen von dort. Mittlerweile war der Marktplatz wieder gefüllt wie am Abend zuvor, die Leute hüpften vor Vergnügen und das Ende konnte nicht besser sein als mit Troyce Key (ein weißer Gitarrist, ehemals Rock'n' Roller) und J.J. Malone (schwarz, seit Jahren Partner von Troyce, wechselweise Piano und Gitarre). Die beiden brachten erst einige Titel von ihrer LP auf Red Lightnin' und zum Abschluß ein bißchen Rock'n'Roll mit „All shook up" von Otis Blackwell und „Zing! went the String of my heart" von den Coasters, dann großes Finale mit allen Beteiligten und jeder durfte einen Vers von „Every day I have the blues" singen.
Das Publikum muß in diesem Falle besonders erwähnt werden. Im Gegensatz zu sonstigen Bluesveranstaltungen - vom Alleinunterhalter in der Kneipe bis zum „Star" im Konzertsaal, in beiden Fällen zahlen die Zuhörer, um Musik zu hören - fand das Bonner Festival bei freiem Eintritt im Freien statt, fand also mehrheitlich ein Zufalls-Vorbeilauf-Publikum, das wahrscheinlich zum ersten Mal Blues hörte. Und es war mindestens genauso begeistert wie das zahlende anderswo. Gerade, weil die Musik hoffentlich eine Menge neue Anhänger gefunden hat, war das Bonner Festival ein besonderer Erfolg.

Norbert Hess

Anheizer: Little Willie Littlefield **Foto: Ludwig Rettz**

Stimmung und Spaß

5. Gaildorter Bluesfest

Ein Treffen von Bluesfans aus dem süddeutschen Raum war der Anfang. Daß sich daraus einmal ein richtiges „Festival" entwickeln würde, hätte sich damals, vor 4 Jahren, wohl niemand träumen lassen. Nun aber lief im Juni bereits das 5. Gaildorfer Bluesfest über die Bühne, Grund für die „Kulturschmiede" (die übrigens ohne finanzielle Unterstützung der Stadt ein beachtliches kulturelles Angebot bereitstellt), diesmal mit einem Jubiläumsprogramm aufzuwarten. Ein Festival wie dieses braucht indessen keine Stars. Man kommt hierher wegen der unvergleichlichen Atmosphäre, und erst in zweiter Linie interessieren die Namen. Leider konnte in diesem Jahr der Hof des Alten Schlosses wegen Renovierungsarbeiten nicht benutzt werden, und so mußte man in den Hof der Parkschule ausweichen, der allerdings den Vorteil der Wetterunabhängigkeit besitzt, was man besonders bei den Regenfällen am Samstag schätzen lernte.
Zwei Tage Blues also, und als Anheizer fungierte Little Willie Littlefield, ein legendärer R & B-Mann der 50er Jahre. Erst in den letzten Jahren wurde er wiederentdeckt und zählt nun seit zwei Jahren auch zu den Americans in Europe; er lebt jetzt in Holland. Mit seiner musikalischen Vergangenheit verbinden ihn kaum mehr als Erinnerungen, und nur gelegentlich spielt er Hits aus seinem damaligen Programm. „Kansas City" etwa, oder „Ruby, Ruby", beides seine eigenen Kompositionen, um deren Tantiemen er aber leider betrogen wurde. Seine Stimme ist rauher geworden, sein Pianostil härter und markanter, auch versteht er sich mehr als Entertainer, ohne allerdings den Blues zu verleugnen. Breit gestreut ist sein Repertoire. Es reicht von Country & Western-Songs bis zu

Jazz aktuell

Gospelsongs, vom rauhen Boogie Woogie bis zum Tagesschlager und er versteht es, Stimmung zu machen. Ein Bündel voll von Energie und Spiellaune, einer der sein Publikum fest im Griff hat. So angeheizt, hatte es die Delta Blues Band aus Münster leicht. Ihre deutschen Texte, kritisch und engagiert, heben diese Band aus den zahllosen weißen Gruppen heraus, die sich dem Chicago-Blues verschrieben haben. Ihr „Amerika Blues" war vielen aus dem Herzen gesprochen, und Pianist „Lone Cat" Erichson lieferte auch einige hervorragende Kostproben für traditionelle Stücke im Repertoire.

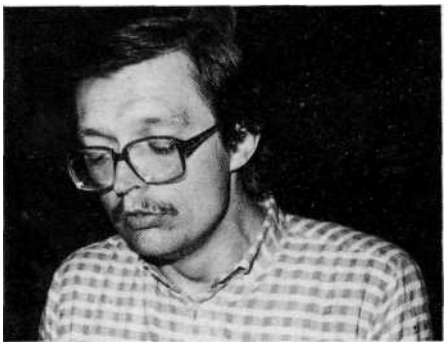
Am Samstag gab es nachmittags eine Blues-Session, bei der sich zeigte, daß man auch im Publikum eine ganze Anzahl hervorragender Blues-Musiker finden konnte. Eine Session, die durch ständig wechselnde Besetzungen recht farbig ausfiel, wenngleich der Chicago-Blues stets Grundlage blieb. Wo waren hier die Vertreter des Country-Blues?

Das Abendkonzert eröffnete die Stormy Monday Bluesband aus Essen. Mit Annette Cimiotti hatte man hier endlich einmal eine Sängerin, die den Blues mit klarer, kräftiger Stimmer sang, ganz ohne übertriebenes Kreischen oder Stöhnen. Leider bestand auch bei dieser Gruppe das Repertoire zum überwiegenden Teil aus Chicago-Blues-Standards, und nur gelegentlich wurden die instrumentalen Möglichkeiten der Gruppe (zwei Gitarren, Baßgitarre, Schlagzeug, Saxophon und Mundharmonika) ausgenutzt, indem man etwas soul- und jazzgefärbte Töne anschlug. Etwas mehr Mut zu stilistischen Seitensprüngen könnte nicht schaden. Richard Bargel besitzt einen guten Ruf als Bottleneck-Gitarrist und in Gaildorf zeigte er, welche ursprüngliche, elementare Kraft in den älteren Blues-Stilen liegt. Titel von Sun House oder vom frühen Muddy Waters haben nichts von ihrer Zauberkraft eingebüßt und wurden von Richard Bargel so selbstverständlich und autonom interpretiert, daß Musiker und Song zu einer untrennbaren Einheit verschmolzen. Es gibt nur wenige weiße Musiker (und kaum deutschsprachige), die den Country-Blues glaubhaft spielen können, ohne daß man das Gefühl vom „Blues-Museum" bekommt. Richard Bargel und Martin Philippi sind die einzigen in Deutschland, die dies meiner Erfahrung nach vermögen.

„Mighty Flea" Connors verbindet man vor allem mit der Johnny Otis Show oder den verschiedensten Session-Gruppen. Man konnte ihn bei den Berliner Jazztagen als R & B-Mann erleben; man kennt ihn mit Dixieland-Gruppen, Swingbands oder sogar als Rock 'n' Roll-Sänger. Genauso präsentierte er sich auch in Gaildorf: als glänzender Unterhalter voller Dynamik und Kraft. Er hat ein eigenes Quartett zusammengestellt, mit der er sich in allen Bereichen der populären Musik zurechtfindet. Da steht Little Richard neben Gershwin, da erklingt ein Stevie Wonder Medley, es gibt swingende Posaunen-Riffs und ausdrucksvolle Balladen. „Mighty Flea" war mit seiner Band schlechthin der ideale Ausklang für ein Bluesfest, bei dem Stimmung und Spaß im Mittelpunkt standen. Da bedarf es keiner langatmigen Fachgespräche oder stundenlanger Konzentration. „There's good rockin' tonight" war die Devise, und wer bei guter Musik mal wieder so richtig ausspannen will, für den ist Gaildorf gerade das richtige.

Wo dieses Gaildorf nun eigentlich liegt? Es liegt in Schwaben, wenige Kilometer entfernt von Schwäbisch-Hall. Man sollte sich das schon mal vormerken!

Louis Reitz



Emil Viklicky **Foto: Ludwig Reitz**

Unbändige Spiellaune

Ost-West Quartet

Im Norden die Grenze zur DDR, im Osten die zur CSSR, befindet sich der nordbayerische Raum in einer schwierigen Situation. Für größere Veranstaltungen mangelt es Städten wie Hof, Weiden oder Amberg an Publikum, bedingt durch den beschränkten Einzugsbereich. Auch für Musiker gibt es immer noch Hindernisse, in den Nachbarländern aufzutreten. Seit 1966 hat es sich das „Jazz-Ost-West-Festival" in Nürnberg zur Aufgabe gemacht, auch osteuropäischen Musikern ein regelmäßiges Forum zu bieten, und daraus sind die vielfältigsten Beziehungen zwischen Ost und West hervorgegangen. Namen wie Laco Deczi, Karel Velebny oder Rudolf Dasek sind in den nordbayerischen Clubs bestens bekannt, andererseits treten auch immer wieder Musiker aus dem bayerischen Raum etwa im Jazzclub „Parnass" in Prag oder beim Jazz-Festival in Bratislava auf. Dabei haben sich auch international besetzte Formationen herausgebildet, etwa Laco Deczis „Celula International" mit Sonny Costanzo und Dave Weckl aus den USA und das Ost-West Quartet mit Emil Viklicky und Frantisek Uhlir aus Prag, sowie Horst Polland und Ulli Knod aus München und Weiden. Diese Gruppen basieren vor allem auf den freundschaftlichen Beziehungen zwischen den Musikern, und man musiziert zusammen, sooft es nur irgend möglich ist.

So reiste vor wenigen Wochen das Ost-West Quartet durch nordbayerische Clubs und Jugendzentren. Jeder der Musiker hatte einige Kompositionen beigesteuert, dazu einige Standards, und fertig war ein Programm, das sich hören lassen konnte. Emil Viklicky ist als freier Musiker in Prag tätig, komponiert selbst, leitet eigene Gruppen und hat in der CSSR eine ganze Reihe von Schallplatten eingespielt. Wertvolle Erfahrungen sammelte er auch am Berklee College und bei Jam Sessions in New York, u. a. mit Joe Newman, Ted Dunbar und Ron Bridgewater. Leider verfügen nur wenige Jazz-Clubs über ein brauchbares Klavier, so daß meist das Elektro-Piano eingesetzt werden mußte, das Viklickys lyrischer, oft verträumter Spielweise nicht immer gerecht wird. Frantisek Uhlir ist einer der gefragtesten Musiker der Prager Szene. Durch seine Mitwirkung in den Gruppen von Karel Velebny und bei Celula International hat er sich auch im Westen einen ausgezeichneten Ruf als Bassist erspielt. Seit Jahren arbeitet er mit Emil Viklicky zusammen und war mit dieser Gruppe 1980 beim Festival in Nürnberg zu hören. Er ist ein virtuoser, sensibler Bassist, der dazuhin durch seine Kompositionen einen nachhaltigen Eindruck hinterließ. Besonders seine „Ballada" mit einem gestrichenen Baßsolo als Thema, gehörte zu den Höhepunkten im Programm.

Auch Schlagzeuger Ulli Knod, Student am R. Strauss Konservatorium in München, konnte mit einigen guten Kompositionen aufwarten: ein herrlich swingendes Calypso-Thema mit Klangcollagen als Einleitung entpuppte sich als richtiger Ohrwurm. Gitarrist Horst Polland ist als Musiklehrer in München tätig und brachte einige Themen von John Scofield und John Abercrombie mit, über die er ausgedehnte, feinfühlige Improvisationen lieferte.

Stilistisch ist die Gruppe dem melodischen, modernen Jazz zuzuordnen. Im Hintergrund stehen dabei Musiker wie Herbie Hancock, Mal Waldron oder Keith Jarrett, aber auch südamerikanische Themen von Egberto Gismonti oder Bossa Nova-Rhythmen werden verarbeitet. Vor allem bemerkenswert ist aber eine unbändige Spiellaune und die lockere, gelöste Atmosphäre, die auch über gelegentliche Mängel und Mißverständnisse, (wie sie bei einer Gruppe, die nur sporadisch zusammenspielt, unvermeidlich sind) hinwegsehen läßt. Man spürt, daß hier aus Begeisterung und Spaß musiziert wird, ohne großen kulturellen Anspruch - Qualitäten, die früher im Jazz ausschlaggebend waren, aber leider während der letzten Jahre nur allzuoft verlorengegangen sind!

Louis Reitz

1. Europäisches Newcomer Festival

Vom 13. bis 16. Oktober findet im Forum in Leverkusen im Rahmen des 3. Leverkusener Jazzfestivals die Ausscheidung des 1. Europäischen Newcomer Festivals der Internationalen Jazz Föderation statt. Bewerben dafür können sich Solisten und Bands (mit höchstens 7 Mitgliedern), die nicht älter als 30 Jahre sind. Die IJF Vertreter werden je einen Bewerber pro Land - insgesamt 8 - zur Endausscheidung zulassen. Die Bewerber werden gebeten, je eine Musikkassette mit ca. 20 bis 30 Minuten Musik einzusenden. Erwünscht sind 2 Titel, die stellvertretend für das Musizierideal der Gruppe bzw. des Solisten sind. Ausgesetzt sind verschiedene Preise, zudem soll eine Platte mit den besten Gruppen vorgelegt werden. Der Westdeutsche Rundfunk schneidet die Veranstaltungen mit. Erstattet werden Hotel- und Reisekosten. Anmeldungen sind bis 25. August zu richten an: International Jazz Federation, Lindweiler Weg 144, 5000 Köln.

Hit **Guide**-US Chart LPs 1971-1980 Jazz - nennt sich eine 78 Seiten starke Broschüre, die alle Langspielplatten verzeichnet, die sich in den USA vom 7. 8.1971 bis 31.12.1980 in den Jazz-Charts der Zeitschrift Record World plazieren konnten. Das Büchlein umfaßt einen Interpreten-Index und einen Titel-Index. Die Hit Guide erschien bei Taurus Press in Hamburg und ist zum Preis von DM 19,- im Buchhandel oder über den Taurus Press Verlag erhältlich.

Money: A Jazz Opera ist der Titel einer Jazz Oper, die George Gruntz zusammen mit Amiri Baraka geschrieben hat. Sie wurde Anfang Juli im La Mama Theatre in New York uraufgeführt. Neben Gruntz wirkten u. a. mit: Sheila Jordan, Chico Freeman, Kenneth Bell, Vea Williams, Ray Anderson, Kaikida Carroll, Sharon Freeman, Frank Gordon, Billy Hart, Howard Johnson, Erica Lindsay, Cecil McBee und Janice Robinson. Die Oper wurde im Rahmen des Kool Jazz Festival gezeigt und zum Teil von der Rockefeller Foundation finanziert.

Alex Welsh, Trompeter und Bandleader aus Schottland, ist am 25. Juni in London gestorben. Welsh, der 1954 als 25jähriger aus seiner Geburtsstadt Edinburgh nach London kam, setzte sich mit seinen Dixielanders schnell durch und wurde zu einer der beliebtesten englischen Jazz Bands, die auch viel reiste, nicht zuletzt in Deutschland viele Freunde gewann. Zu den Bandmitgliedern gehörten viele Jahre lang der Posaunist Roy Williams, der Saxophonist Johnny Barnes und der Pianist Fred Hunt. Harry F. **Mills,** ein Mitglied der Gesangsgruppe Mills Brothers, starb am 28. Juni im Alter von 68 Jahren in Los Angeles.

Monk Montgomery starb am 21. Mai im Alter von 60 Jahren in Las Vegas an Krebs. Der aus Indianapolis stammende Bassist spielte früher u. a. im Lionel Hampton Orchester, setzte 1951 als einer der ersten seines Fachs den Elektro-Baß ein, gründete mit seinem Bruder, dem Vibraphonisten Buddy Montgomery, 1957 die enorm populären Mastersounds, zu denen dann auch der Bruder Wes Montgomery stieß, trat mit vielen Jazzgruppen in Kalifornien auf, machte eine South Africa Tournee und war 1975 einer der Gründer der World Jazz Association in Las Vegas.

Karel Ruzicka hat für Panton eine Solo-Pianoplatte aufgenommen, die unter dem Titel „Garden of pleasure" erschien.

John Carter wird sich Ende August mit seinem Quartett, zu dem Bob Bradford, John Lindberg und Steve Clover gehören, beim Jazz Festival in Willisau vorstellen. Carter und Bradford wurden von dem amerikanischen Regisseur Peter Bull in zwei Filmen porträtiert, die demnächst auch in Deutschland zu sehen sein werden. Kontaktanschrift: Studio Jaydee, Weiherstr. 17,7500 Karlsruhe 41, Tel. 07 21/ 40 76 66.

Sommer-Jazz-Kurs Altenmelle

Vom 30. August bis 5. September findet im Bildungs- und Freizeithaus Altenmelle wieder ein Sommer-Jazz-Kurs statt, bei dem als Dozenten Uli Beckerhoff, Trompete, Wolfgang Engstfeld, Saxophon, Andy Lumpp, Klavier, Detlef Beier, Baß, Alex Sputh, Gitarre, und Jo Thönes, Schlagzeug, unterrichten werden. Neben Instrumentalunterricht gibt es Workshops in Harmonielehre, Gehörtraining, Rhythmik, Improvisation und Arrangement. Die Stilrichtungen reichen vom Bebop über Jazzrock, Latin bis zum Free Jazz. Auch Anfänger mit instrumentalen Grundkenntnissen können teilnehmen. Der Teilnehmerbeitrag incl. Unterkunft und Verpflegung beträgt DM 300,-. Kontaktanschrift: Bildungs- und Freizeithaus Altenmelle, Borgholzhausener Str. 75,4520 Meile 1, Tel. 0 54 22/57 63.

Im Herbst wieder auf Europatournee: Oscar Peterson
Foto: Manfred Rinderspacher

Der **3. Internationale Fotosalon** „Zeitgenössische Musik/Zeitgenössischer Tanz" wird 1983 in Burghausen durchgeführt. Die Fotos werden parallel zur 14. Internationalen Jazzwoche Burghausen ausgestellt. Jeder Amateurfotograf kann sich mit bis zu 10 Fotos in Schwarzweiß und/oder Farbe beteiligen. Kontaktanschrift: 3. Internationaler Fotosalon, Rathaus, 8263 Burghausen.

Martin Theurer hat mit Paul Lovens eine Duoplatte aufgenommen, die demnächst bei FMP erscheinen wird. Das Duo wird im Dezember auf Tournee gehen. Der Pianist stellte sich beim Moers Jazz Festival mit dem Pantomimen Andy Geer vor und er plant mit Geer auch in Zukunft zusammen zu arbeiten. Kontaktanschrift: Martin Theurer, Pferdebachstr. 27, 5810 Witten, Tel. 0 23 02/1 38 77.

Jazzworkshop im Forum Mannheim

Der Förderverein Forum e.V. veranstaltet in der Zeit vom 11. bis 14. August 1982 einen Workshop für Big Bands und Small Groups. Im Vordergrund steht eine Big Band, mit der Arrangements verschiedenen Schwierigkeitsgrades erarbeitet werden. Weitere Kurse sind dem Instrumentalunterricht, der Theorie, Gehörbildung, Satzarbeit, Rhythmik und den Ensembles gewidmet. Dozenten sind: Ack van Rooyen, Trompete, Bobby Burgess, Posaune, Wilson de Olivera, Saxophone, Walter Norris, Klavier, Gerd Mayer-Mendez, Bass, und Ronnie Stephenson, Schlagzeug. Der Workshop ist gedacht für fortgeschrittene Amateurmusiker, Musikstudenten, Berufsmusiker und Ensembles. Die Kursgebühr beträgt DM 150,-; Anmeldeschluß ist der 30. Juli 1982. Kontaktanschrift: Förderverein Forum e. V., c/o Thomas Weichen, Neckarpromenade 46, 6800 Mannheim 1, Tel. 06 21/2 13-39 06.

Ein **Wettbewerb für Amateur-Gruppen** wird im Rahmen des Traubenfestes in der Belgischen Stadt Hoeilaart stattfinden. Unterstützt wird er vom Belgischen Rundfunk. Das Durchschnittsalter der Musiker darf nicht über 30 Jahre liegen. Ausgesetzt sind 4 Preise in Höhe von 15 000,10 000,7500 und 5000 FB sowie ein Solistenpreis in Höhe von 7500 FB. Interessierte Gruppen können sich mit 30 Minuten Musik auf Band und Daten über die einzelnen Mitglieder bewerben bei Jazz-Wedstrijd, Albert Michiels, 25 Stw. Jezus-Elk, B-1990 Hoeilaart.

Benny Bailey gastiert derzeit mit seiner Upper Manhattan Jazz Society in Europa. Der Trompeter bestreitet auch Seminare und tritt als Solist mit verschiedenen Ensembles auf. Kontaktanschrift: Björg Neal, Putzbrunner Str. 102, 8012 Ottobrunn, Tel. 0 89/6 01 18 45.

Eberhard Weber hat nach sieben Jahren seine Gruppe Colours aufgelöst. Der Bassist hat derzeit nicht die Absicht, wieder eine ständige Formation aufzustellen. Im kommenden Jahr wird er mit dem Oboisten, Englisch Horn-Spieler, Sopransaxophonisten und Bassklarinettisten Paul McCandless, dem Gitarristen Bill Frisell, dem Pianisten Lyle Mays und dem Schlagzeuger Mike DiPasqua auf Tournee gehen. Mit diesen Solisten nahm Weber kürzlich in Digital-Technik eine Platte für ECM auf, die im Oktober unter dem Titei „Later that evening" erscheinen wird. Während seiner Bandleader-Ruhepause wird Weber mit Jan Garbarek arbeiten, Auftritte beim Jazz Festival in Hamburg am 12. September und eine USA- und Kanadatournee vom 25. September bis 9. Oktober sowie ein Konzert in Dublin am 10. Oktober und eine sich daran anschließende Europagastspielreise bis zum 8. November sind geplant. Am 3. Dezember wird Weber bei einem von Wolfgang Dauner geleiteten NDR Workshop mit Chor, Anne Haigis, Albert Mangelsdorff und Ack van Rooyen mitwirken und im Januar 3 Wochen als Solist in Australien gastieren. Kontaktanschrift: Eberhard Weber, Am Steinberg 35, 8031 Wörthsee-Steinbach, Tel. 0 81 53/75 79.

George Gruntz stellt sich mit seiner Concert Jazz Band im August in folgenden Städten vor: 1. Kopenhagen, Montmartre, 2. Amsterdam, Auro Radio, 2. London, Jazz Center, 5. Zürich, TV-Konzert, 6. Luzern, 7. Basel, Atlantis. Die Band, die vor 10 Jahren gegründet wurde, besteht derzeit aus den Trompetern Bill Pusey, Charles Sullivan, Palle Mikkelborg, Cecil Bridgewater, den Posaunisten Jimmy Knepper, Eje Thelin und Dave Taylor, dem Tubaspieler und Bassklarinettisten Howard Johnson, den Saxophonisten Ernst Ludwig Petrowsky, Billy Harper, Alan Skidmore, Bob Malach und Seppo Paakkunainen, dem Bandoneonspieler Dino Saluzzi, dem Bassisten Mike Richmond und dem Schlagzeuger Gerry Brown.

Jazz News

"Eine **Woody Herman Orchestra Library,** die eine vollständige Sammlung seiner Big Band Charts aus 4 Jahrzehnten enthält, ist jetzt im Besitz des Berklee College of Music und steht den Studenten zur Verfügung. Das Berklee College of Music hat Herman anläßlich seines 40jährigen Bandleader-Jubiläums 1977 die Ehrendoktorwürde verliehen und einen Woody Herman Jazz Masters Scholorship eingerichtet, ein Stipendium, das alljährlich an einen besonders talentierten Nachwuchssaxophonisten vergeben wird. Kontaktanschrift: Berklee College of Music, 1140 Boylston Street, Boston, Massachusetts 02215, Tel. 2 66-14 00.

Oase nennt sich ein neuer Verein, der kürzlich in Siegen gegründet wurde. Am 4. und 5. September wird der Jazz Club im Sl-Haüs in Siegen-Geisweid ein Jazz Festival veranstalten, bei dem sich Jos Bajetto mit der C Jam Five, die Sängerin Beverly Daily mit der Woodhouse Band, die Old Metropolitan sowie lokale Formationen vorstellen werden. Der Verein will in Zukunft auch Konzerte mit zeitgenössischer Musik und Blues durchführen. Kontaktanschrift: Dieter Gerst, Masurenstr. 26, 5909 Burbach, Tel. 0 27 36/89 76.

Andrew Cyrille gastiert mit seiner Gruppe, zu der der Trompeter Ted Daniel, der Pianist Sonelius Smith und der Bassist Nick DiGeronimo gehören, am 28. August beim Jazz Festival in Wiesen. Anschließend daran wird der Schlagzeuger 3 Wochen lang auf Europatournee gehen. Kontaktanschrift: Isio Saba, Vicolo del Granari 10 **A, I-** 00186 Rom, Tel. 6 56 88 33.

Christy Doran bestreitet vom 5.-8. August einen Jazz Guitar Workshop im Kurszentrum Stutzberg in Weggis in der Schweiz.

Urs Leimgruber unterrichtet bei zwei Saxophon-Workshops, die vom 19.-22. August bzw. vom 2.-5. September im Kurszentrum Stutzberg in Weggis in der Schweiz stattfinden.
Axel Kottsiepers Trinity wird im Oktober wieder auf Tournee gehen. Die Band, die ausschließlich improvisierte Musik spielt, besteht neben dem Schlagzeuger und Percussionisten Kottsieper aus dem Flötisten, Altsaxophonisten und Baßklarinettisten Andreas Maria Hermes, dem Saxophonisten Fritz Huber, dem Vibraphonisten und Kornettspieler Arni Arnold und dem Bassisten Wolfgang Schleif. Kontaktanschrift: Arni Arnold, Ostmarkstr. 23, 4400 Münster, Tel. 02 51/3 51 13.

Blues in the night ist der Name eines Recitals von Blues und Pop Standards, das die Sängerinnen Leslie Uggams, Debbie Shapiro und Ruth Brown in den Vordergrund stellt. Die Uraufführung fand kürzlich im Riaito Theater auf dem Broadway in New York statt. Sy Johnson zeichnet als musikalischer Co-Direktor und Orchestrator verantwortlich, geleitet wird die Show von dem Pianisten Charles Coleman,

Hank DeMarco, in Californien ansässiger Saxophonist, mußte wegen einer Krebserkrankung armamputiert werden. Durch eine von Musikern, einem Ingenieur und einem Psychotherapeuten gemeinsam entwickelte Prothese ist der Saxophonist jetzt wieder fähig zu spielen. Sein Schicksal ist Inhalt einer Story, die in den USA im September im Fernsehen gezeigt werden wird. DeMarco spielt derzeit wieder mit einer kleinen Gruppe und wird demnächst auch wieder unterrichten. Kontaktanschrift: Thelma White, 2963 Lawrence Street, San Diego, California 92106, USA.

Billy Taylor, der 1964 die Aktion „Jazzmobile" ins Leben rief, präsentierte kürzlich in Washington unter freiem Himmel Jazzbands, die auf Wagen umherfuhren und für Unterprivilegierte spielten.

Bestverkaufte Jazz-LPs sind derzeit nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard: 1. Pat Metheny „Offramp", 2. Miles Davis „We want Miles", 3. Al Jarreau „Breakin' away". 4. Jeff Lorber „It's a fact", 5. Jean-Luc Ponty „Mystical adventure", 6. Quincy Jones „The dude", 7. Grover Washington „Come morning", 8. Fathers and sons „Fathers and sons", 9. Azymuth „Telecommunication", 10. George Benson „Benson Collection".
Das Lulu Reinhardt-Dodi Schumacher Ensemble wird von September bis Dezember eine Gastspielreise durch Deutschland, Österreich und die Schweiz unternehmen. Die Zigeuner-Swinggruppe wird dabei ein neues Programm vorstellen, Fernsehprogramme bestreiten und eine Platte aufnehmen. Kontaktanschrift: Katalin Schumacher, Betpurstr. 25, CH-8910 Affoltern a/A, Tel.

7 60 00 64.
John Fischer wird von September bis November Konzerte mit Theo Jörgensmann, Jean-Luc Barbier und Byard Lancaster in verschiedenen europäischen Ländern geben. Kontaktanschrift: Han Kuiper Enterprises, 435 De Boelelaan, NL-Amsterdam.

Alfred Harth wird mit Teilnehmern des „Gunzenau Sommers", der vom 23.-29. August in Freiensteinau von der Kultur Kooperative Vogelsberg durchgeführt wird, ein Orchester formieren. Kontaktanschrift: Phönix Künstlerselbsthilfe, 6494 Freiensteinau-Gunzenau, Tel. 0 66 44/6 40
Joachim Kühn hat im Juni mit seinem neuen akustischen Quartett, zu dem der Saxophonist Christoph Lauer, der Bassist Detlev Beier und der Schlagzeuger Gerry Brown gehören, eine Platte für Aliso Records in Hamburg aufgenommen. Die Platte wird im September erscheinen und in Verbindung damit wird das Kühn Quartett eine Herbsttournee unternehmen. Kühn legte kürzlich in seinem Verlag Pleasure point music eine Piano-Jazz-Schule unter dem Titel „Der moderne Jazzpianist" vor. Kontaktanschrift: Joachim Kühn, Lehmweg 6, 2000 Hamburg 20, Tel. 0 40/47 85 90.

Die **Concord All Stars** mit Scott Hamilton, Dave McKenna und Jake Hanna werden Attraktion des 14. Concord Jazz Festivals sein, das vom 6.-8. August in Californien stattfindet. Zudem wurden eingeladen: Rob McConnell's Brass Brass, Mel Torme, George Shearing, Dave Brubeck u. a.

Beim **Monterey Jazz Festival,** das vom 17.-19. September stattfindet, werden sich u. a. vorstellen: Dave Brubeck, Dizzy Gillespie, Ernestine Anderson, Mel Lewis und Bob Brookmeyer.

Giancarlo Nicolai wird mit seinem Trio, zu dem der Bassist Thomas Durst und der Schlagzeuger Thomas Hiestand gehören, im Oktober wieder auf eine ausgedehnte Tournee gehen. Kontaktanschrift: Giancarlo Nicolai, Rathausgasse 38, CH-3011 Bern, Tel. 22 15 11.
Jessica Williams nahm zwei neue Platten für Clean Cut Records auf. Eine bestritt die Pianistin alleine, die andere spielte sie mit Eddie Harris, Dave Tucker und John Wittala ein.
Klaus Weiss nahm Ende Mai für Jeton eine Direktschnittplatte auf, die im September erscheinen wird. Mit dem Schlagzeuger gingen ins Studio: der Tenorsaxophonist Roman Schwaller, der Gitarrist John Schröder, der Pianist Fritz Pauer und der Bassist Isla Eckinger. Weiss wird mit dieser Gruppe vom 15. November bis 18. Dezember auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Klaus Weiss, Postfach 60, 8069 Schweitenkirchen, Tel. 0 84 44/5 70.
Hans Kumpf hat inzwischen seine zweite in Rußland aufgenommene Platte herausgebracht. In der „Jam Session Moscow" spielen außer dem Klarinettisten der Pianist John Fischer und die beiden Moskauer Leonid Tchizhik, Klavier, und Alexey Zubov, Tenorsaxophon. Am 13. August berichtet Kumpf auf RIAS II in einem Gespräch mit Michael Seil über die Entstehung dieser Aufnahmen in Moskau. Kontaktanschrift: Hans Kumpf, Hindenburgstr. 83,7141 Murr.

Teddy Wilson wird am 29. August beim Drybrough International Jazz Festival in England auftreten. Zu diesem Festival, das von der Drybrough Brewery finanziert wird, wurden noch Dick Cary, Benny Waters, Jim Galloway, die Seatown Seven, die Blue Note Jazz Band aus Wien, Trevor Richards u. a. eingeladen.

The Original Prague Syncopated Orchestra hat seine 2. Platte aufgenommen, die Tanzmusik der 30er Jahre in neuem Gewand präsentiert.

Text & **Ton** heißt ein Projekt der Kooperative New Jazz Wiesbaden, das eine Synthese experimenteller Lyrik und moderner Jazzvertonungen anstrebt. Die Kooperative veranstaltete kürzlich parallel zu den „Interationalen Maifestspielen" eine Waldperformance „freier" Musik in freier Natur auf dem Neroberg. Kontaktanschrift: Eberhard Emmel, Lehrstr. 33, 6200 Wiesbaden.

Beim **21. Internationalen Jazzkompositionswettbewerb in Monaco** gewann Lajos Dudas den ersten Preis für seinen „Urban Blues". Der zweite Preis wurde dem Argentinier Rodolfo Alchourron für „Flea market" verliehen, der dritte Preis ging an Christian Casanova, Monaco, für „Leinad". Ins Finale kamen Stücke der Schweizer Felix Huber und Victor Burghardt, der Deutschen Monika Linges und Stephan Diez, des Polen Jan Jarczyk, der Kanadierin Marlene Desbiens Tachoir und des Dänen Ole Thoger Nielsen. Die Werke der ins Finale gekommenen Komponisten wurden bei einem Konzert vorgestellt, das von Mitgliedern des Jazzkonservatoriums in Monaco unter Leitung von Roger Grosjean bestritten wurde. Insgesamt wurden 143 Jazzkompositionen an die Academie de Musique Prince Rainier III geschickt.

Four on Six, die Modern-Swing-Gruppe aus Berlin, stellte sich jetzt in neuer Besetzung vor. Sie besteht aus: Gerald Hubig, Tenorsaxophon, Leonhard Kurdikowsky, Gitarre, Bärbel Zaddach, Klavier, Norbert Musial, Baß, und Hans Bittner, Schlagzeug. Kontaktanschrift: G. Hubig, Ackerstr. 5, 1000 Berlin 20, Tel. 0 30/ 3 75 25 52.

Gaia ist der Name einer Folk Jazz Gruppe, die vor zwei Jahren von der Sängerin und Instrumentalists Manuela Schmitz, dem Gitarristen Wolfgang Riedel und dem Percussionisten Peter Mohr gegründet wurde. Die Musik des Trios verbindet Einflüsse aus der folkloristischen Musik Afrikas, Asiens und Südamerikas mit Jazzelementen. Gaia wird im Winter ihre erste LP unter dem Titel „All in green" vorlegen. Kontaktanschrift: Manuela Schmitz, Hochheimstr. 38, 5162 Niederzier 2, Tel. 0 24 28/44 53.
Reto Weber hat mit den Schweizern Leon Francioli, Werner Lüdi, Daniel Bourquin und Hans Koch eine neue Gruppe gegründet, die ab September auf Gastspielreise gehen wird. Kontaktanschrift: Jazz in Grenchen, Max Stamm, P. O. Box 217, CH-2540 Grenchen 1.
Jamey Aebersold wird vom 23.-30. Oktober Kurse für Anfänger und Fortgeschrittene sowie einen Kurs für Lehrer unter dem Titel „How to teach jazz improvisation" in Tübingen abhalten. Die Kurse sind auch für Pianisten, Bassisten und Schlagzeuger geeignet, da Aebersold außerdem in „Piano voicings", „Bass line construction" und „Rhythm Section techniques" unterrichten wird. Kontaktanschrift: amp, Stadtlanggasse 9, 7407 Rottenburg, Tel.: 0 74 72/ 18 32.

Stu Goldberg stellt sich in nächster Zeit nicht nur mit dem Flügel, dem Mini-Moog und dem Wave-Computer sondern auch mit dem Master's Touch vor, einem Interface-Gerät, das Goldberg mit dem Ingenieur Nyle Steiner entwickelte und das erstmals Keyboadern erlaubt, mit dem Mund täuschend ähnliche und nicht nach Elektronik klingende Sounds wie die etwa einer Trompete in einem Synthesizer zu formen.

JAZZPODIUM

Nr. 9/XXXI September 1982
ISSN 0021–5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,–

E 1315 EX

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle,
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1

David Murray

6368203 901 02-42
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

Die Stimme ist der Körper

Bobby McFerrin

Schon lange bevor Bobby McFerrin seine erste Platte aufnehmen konnte, drang die Kunde über dieses neue Gesangstalent nach Europa. Bei der geringen Zahl von Jazzsängern, die es heute gibt, lenkt ein neuer Vokalist sofort international die Aufmerksamkeit auf sich. Das Europadebut Bobby McFerrins in diesem Sommer wurde gespannt erwartet und er hat die großen Hoffnungen, die man in ihn setzte, bei der persönlichen Begegnung auch erfüllt. Bobby präsentiert sich enorm tänzerisch auf der Bühne, er singt ausschließlich instrumental und improvisiert mit der Stimme wie mit einem Instrument. Das unterstreicht bisweilen seine Gestik, so ahmt er mit seinen Händen z. B. mal die Bewegung eines zupfenden Kontrabassisten, mal die eines Flötisten nach. Auf seiner Debutplatte ist er zitiert mit einer Aussage, daß das Singen für ihn die natürlichste Sache auf der Welt sei und er nur seinen Mund öffnen müsse, dann käme das Singen wie von selbst. Dieser Eindruck bestätigt sich, wenn man McFerrin persönlich erlebt und man ist fasziniert und hingerissen davon, daß er sich diese natürliche Fähigkeit bewahren konnte.

„Ich sang schon als ich klein war", erzählt er, „mein Vater, meine Mutter, meine Schwester - wir sangen alle zu Hause, so war es nur ganz logisch, daß ich mich auch in diese Richtung entwickelte, obwohl es mir lange Zeit selbst nicht bewußt wurde. Da die Stimme der Körper ist, der das Gehirn mit einschließt, folgt daraus, daß das, was man im Kopf hat, sich auf die Stimme übertragen läßt. Diese Umsetzung ist leichter als die auf andere Instrumentalstimmen. Ich machte diese Erfahrung, zumal ich lange Zeit Klavier spielte und da erschien es mir bisweilen, daß mich der Klang des Klaviers beschränkte. Es gab Dinge, die ich auf dem Klavier tun wollte, aber nicht fertigbrachte, mit der Stimme ist mir das viel leichter möglich."

„Gehen Sie so weit zu sagen, daß die musikalische Vorstellungskraft durch die Stimme überhaupt nicht eingeschränkt wird . .."

,,... .sie hat Grenzen, obwohl ich sie derzeit nicht genau definieren kannn, ich stolpere nur hie und da über eine, und in dem Moment in dem ich sie wahrnehme, scheint mir, daß es eine Möglichkeit gibt, sie zu überschreiten."

„Was ist zur Überschreitung dieser Grenzen nötig - eine bestimmte Gesangstechnik, mehr Erfahrung im Singen?"

„Beides. Die Technik dient nur dazu, die Stimme am wirkungsvollsten einzusetzen."

„Haben Sie ein Gesangsstudium absolviert?"

„Nein."

„Wie lernten Sie zuerst improvisieren - mit dem Instrument, also dem Klavier in Ihrem Fall - oder mit der Stimme?"

„Wahrscheinlich lernte ich es zuerst durchs Hören - ich malte mir im Geist das Improvisieren aus, bevor ich es in irgendeiner Weise auf das Instrument oder die Stimme übertragen konnte. Das erste Instrument, auf dem ich improvisieren lernte, war wahrscheinlich mein Gehirn - verstehen Sie, was ich damit meine?"

„Und welche Art von Musik diente Ihnen als Anregung für Ihre geistig gedachten Improvisationen?"

„Ich hörte sehr viel klassische Musik und lernte zuerst einmal über klassische Themen improvisieren. Man darf nicht vergessen, daß vieles der besten klassischen Musik eigentlich improvisiert ist. Bachs Musik in ganz hohem Maße."

„Da die Musik aber ausgearbeitet und niedergeschrieben ist, improvisiert heute so gut wie niemand mehr darüber. Sheila Jordan erzählte mir, daß Ihr Vater Opernsänger sei, und daß er u. a. in ‚Porgy and Bess' die Rolle gesungen habe, die Sidney Poitier spielte. Ist er stolz auf das Gesangstalent seines Sohnes?"

„Ja! Und ich bin auch stolz auf meinen Vater. Ich versuchte mich an vielem in der Musik und wußte lange nicht so recht, was ich tun wollte. Erst mit 27 Jahren entschied ich mich dann dafür, Sänger zu werden."

„Wie lange ist das her?"

„Ich wurde am 11. März 1950 in New York geboren, bin also jetzt 32 Jahre alt. Als ich 8 Jahre alt war, übersiedelte ich mit meiner Familie nach Californien."

„Sie sind noch heute in San Francisco zu Hause, Sie haben dort auch Ihre eigene Rhythmusgruppe?"

„Ja, ein Trio mit dem Pianisten Paul Nagel, dem Bassisten Jeff Carney und dem Schlagzeuger Bobby Rosenstein. Mit diesen Musikern trete ich bei bestimmten Anlässen auf. Ich habe aber vor, in verschiedenen Kombinationen zu arbeiten, Solokonzerte zu geben, auch im Duo, Trio oder mit größerer Gruppe aufzutreten."

„Sie sind jetzt mit der Von und Chico Freeman Gruppe bei verschiedenen Festivals in Europa aufgetreten, haben sich vor allem von Chico inspirieren lassen, wünschen Sie auch in Zukunft immer wieder die Herausforderung eines Partners, der ein Blasinstrument spielt oder planen Sie, in Zukunft vorwiegend nur mit Rhythmusgruppe zu arbeiten?"

„Am liebsten möchte ich ganz solo arbeiten, Solostimme-Konzerte geben, das werde ich jetzt auch in Angriff nehmen. Es ist ja auch die natürlichste Gegebenheit, daß eine Stimme sich allein ausdrückt. Und dabei empfinde ich schon das In-ein-Mikrophon-Singen als eine Einschränkung."

„Weil Sie sich beim Singen stark tänzerisch bewegen, nicht auf einen Ort festgenagelt sein wollen ..."

,,... ich möchte mich ganz frei bewegen. Ich versuche auch meinen Studenten klarzumachen, daß ihr Instrument der ganze Körper ist."

„Wie lange unterrichten Sie schon?"

„Ein paar Jahre, ich unterrichte vokale Improvisation."

„Sie selbst haben auch von anderen Sängern gelernt, von Jon Hendricks beispielsweise."

„Ich war mit ihm von März bis November 1980 zusammen, und dabei lernte ich viel. Es wird mich noch Jahre kosten, die Wege, die er mir aufzeigte, auch auszuloten."

„Welche Vokalisten gehören noch zu Ihren Favoriten?"

„Ich habe nicht allzu viel Zeit damit zugebracht, sie zu studieren. So kann ich dazu nicht allzu viel sagen. Besonders freue ich mich auf ein Konzert, das Jon Hendricks, Al Jarreau und ich miteinander geben werden. Das ist meine Idee und mein Wunschtraum - wir drei, ohne Begleitgruppe. Wir werden einzeln und miteinander singen und improvisieren. A capella Gesang - Al, Jon und ich."

„Werden Sie sich in Zukunft in einem Jazzkontext präsentieren oder - ähnlich wie Al Jarreau - den Schritt zum Pop und Rock konsequent vollziehen?"

„Ich fühle mich dem Jazz in dem Sinne zugehörig, daß ich improvisiere, ich bin praktisch ein Musiker, der alle Arten von Musik liebt, und ich werde - vergleichbar mit einem Maler, der alle möglichen Farben für seine Bilder verwendet - als Musiker bzw. Sänger mit allen erdenklichen

Klangfarben arbeiten. Mein Debutalbum verquickt ja bereits alle möglichen Arten von musikalischen Elementen miteinander."

„Vermittelt diese Platte einen echten Eindruck vom Format des Sängers Bobby McFerrin?"

„Man kann zumindest genau hören, wo ich damals entwicklungsmäßig stand."

„Erwarten Sie von Ihrer Debutplatte einen internationalen Erfolgsdurchbruch?"

„Was den Verkauf anbetrifft, meine ich ja. Ich halte es zumindest für wahrscheinlich. Ich sehe jetzt auch ganz klar vor mir, was ich tun möchte. Es kommt mir wie eine Eingebung vor."

„Sie sehen bestimmte Richtungen vor sich, in die Sie Ihre Stimme in Zukunft führen? Gewisse Techniken, die Sie weiterentwickeln oder vervollkommnen möchten? Oder geschieht das in erster Linie im Unterbewußtsein?"

„Unbewußt - und zugleich mit Kontrolle, mit Hingabe. Ein wenig von beidem ist im Spiel. Ich glaube, der wahre Künstler bewegt sich auf jenem schmalen Grat, der das Unbewußte von dem Bewußten trennt - ich meine, das ist die richtige Antwort."

„Wie kamen Sie auf die hübsche Idee zu Ihrem Stück .Chicken' **auf** Ihrer Debutplatte?"

,, .Chicken' war etwas, das ich mir irgendwann einmal ziemlich schnell auf dem Klavier erarbeitete. Der Titel kam von meinem Bassisten, der, als er die Musik hörte, nur .chicken' lachte."

„Wenn Sie neue Musik erarbeiten, geschieht das dann zuerst auf dem Klavier?"

„Nicht unbedingt. Ich möchte es von vornherein mehr stimmlich angehen. Jetzt im Moment arbeite ich einmal wieder mehr am Klavier, aber ich denke, daß, wenn ich das Repertoire für Solokonzerte aufbaue, ich mehr dazu tendiere, schon in der Vorplanung alles auf die Stimme abzustimmen."

„Gibt es spezielle Pläne für Ihre nächste Platte?"

„Ich weiß nur, daß ich mich darauf ganz in meinem wortlosen Stil präsentieren werde, das mache ich am liebsten."

„Besonders eindrucksvoll muß Ihr Auftritt beim Kool Festival in New York gewesen sein, wo Sie sich mit Wynton Marsalis vorstellten. War das ein spontanes Duo?"

„Nein, wir hatten ein Headarrangement festgelegt, das wir zu Beginn und Anfang vortrugen, und dazwischen entfalteten wir uns dann improvisatorisch."

„Hatten Sie dabei das Gefühl, daß Sie sich stimmlich so entfalten konnten, wie Sie wollten?"

„Ja, alles schien auch dafür geeignet, ich konnte mich selbst gut hören, für mich ist auch weniger mehr, d. h. ich liebe es, in kleinem Kontext zu arbeiten, also etwa nur mit einem oder zwei anderen Musikern. Je weniger Partner du hast, desto größer ist die Herausforderung an dich, desto mehr mußt du aus dir selbst schöpfen."

„Bestehen bereits Pläne, daß Sie im Herbst nach Deutschland kommen?"

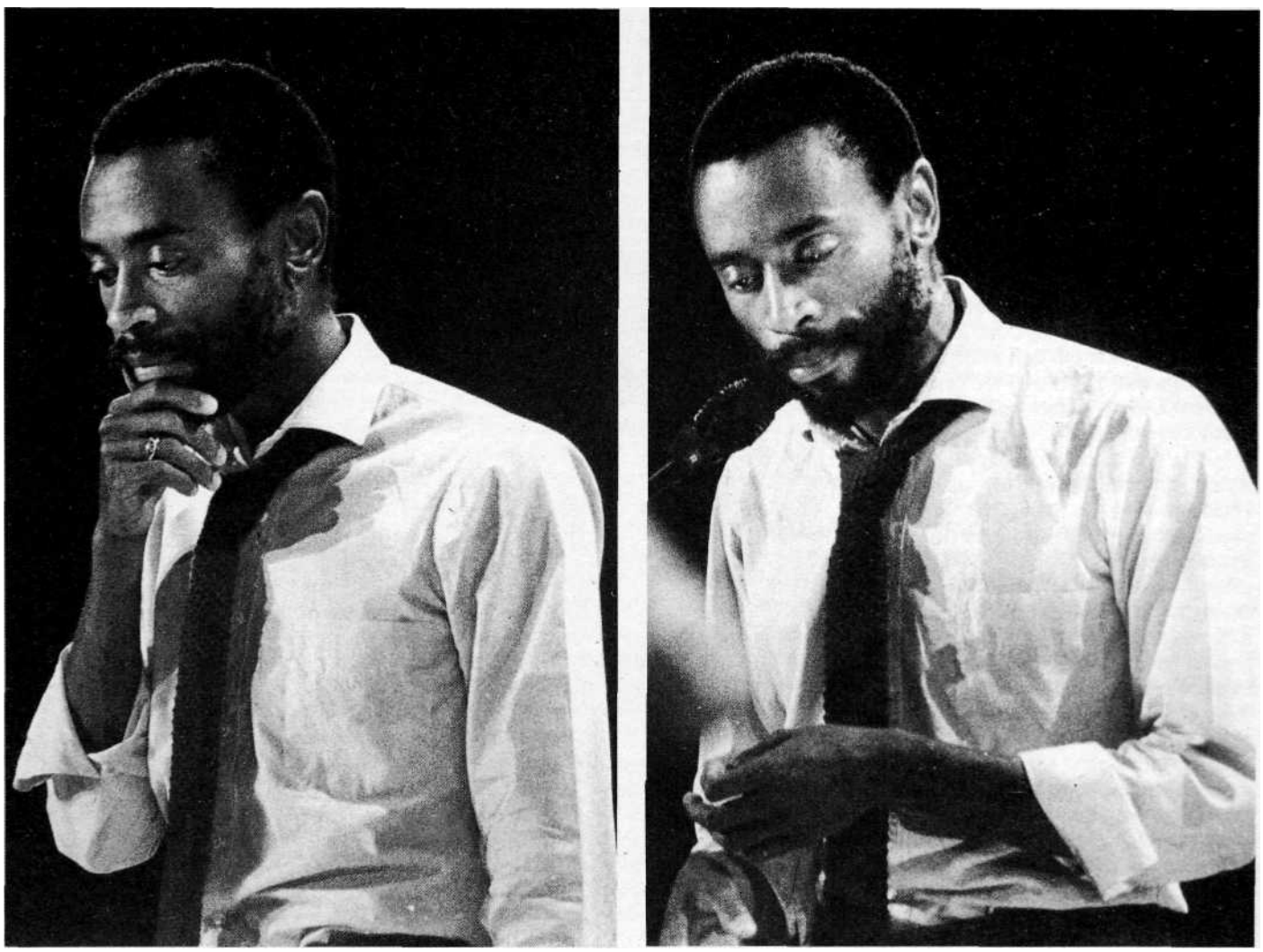
„Ich wurde von Joe Berendt für den November zum Vocal Summit des Südwestfunks Baden-Baden eingeladen."

„Bobby McFerrin, möchten Sie noch irgendetwas Ihre Person oder Ihre Gesangsweise betreffend anfügen, was zum Kennenlernen wichtig ist?"

„Ich kann es nicht in Worten ausdrücken - ich singe ja auch ohne Worte. Ich möchte also meinen potentiellen Hörern sagen: Kommen Sie zu meinen Auftritten und hören Sie zu, was ich da ausdrücke. Sie werden ein wenig von mir auf der Platte bekommen, aber in direktem Kontakt mit mir sehr viel mehr. Ich möchte, daß die Musik zu Ihnen spricht."

Gudrun Endress

Bewegt sich auf jenem schmalen Grat, der das Unbewußte vom Bewußten trennt: Bobby McFerrin **Fotos: Hans Kumpf**



Kampf um Erhalt einer Lebensqualität

Alfred Harth

Alfred Harth begann Mitte der 70er Jahre zusammen mit seinem Duopartner Heiner Goebbels, das musikalische Erbe Hanns Eislers für den Jazz fruchtbar zu machen. Während beide zunächst vorwiegend über Eislersche Themen improvisierten, sind heute direkte Eisler-Zitate kaum noch hörbar. Kompositionsprinzipien, wie etwa das Moment des Gestus - Aussagen, die über rein innermusikalische Strukturen auf im weitesten Sinn gesellschaftliche Zusammenhänge verweisen -, sind charakteristisch für die Musik von Goebbels und Harth geblieben. **Peter Kleiß** sprach mit Alfred Harth.

„Wie kommt ein Jazzer zur Musik Hanns Eislers?"

„Heiner und ich haben uns vor etwa sechs Jahren kennengelernt. Und zwar in einer Rock-Jazz-Gruppe. Heiner hatte vorher Rockmusik gemacht, ich Free Jazz. Heiner war von uns beiden der ‚Eisler-Kenner'. Er hat mich mit den Werken Eislers bekanntgemacht. Als sich die Rock-Jazz-Gruppe auflöste, entschlossen wir uns, im Duo weiterzumachen. Gemeinsam haben wir uns dann das Eislersche Werk vorgeknöpft. Ich bin damals auf einem eher intuitiven Weg an die Sache rangegangen, habe die improvisatorischen Anteile eingebracht."

„War das nicht eine große Umstellung? Du kamst vom Free Jazz, einer Musik, die sich die Auflösung aller Formen als Ziel gesetzt hat. Jetzt mußtest du dich auf eine Musik einlassen, die nach sehr strengen Bauprinzipien geformt ist und überhaupt nichts mit Jazz zu tun hat."

„Auf so einer ganz unmittelbaren Ebene ist es für rnjch völlig gleichgültig, ob ich mich mit einem frei improvisierenden Saxophonisten oder mit dem Werk eines Komponisten wie Hanns Eisler beschäftige. Wichtig ist vielmehr, ob mir diese Musik unmittelbar einleuchtet, ob ich ziemlich schnell erkennen kann: darüber könnte ich jetzt was Neues machen, improvisieren und so. Ich vertraue da mehr meinen Intuitionen. Das gedankliche Sortieren kommt später. So viel zum Beginn der Zusammenarbeit mit Heiner. Wenig später, nachdem wir das Duo gegründet hatten, riefen wir - hier war Heiner stärker initiativ als ich - das .Sogenannte linksradikale Blasorchester' ins Leben. Wir wollten die urtümlichen Elemente, die ich von der freien Improvisation her schätze, mit festen Formen, wie z. B. den politischen Liedern Eislers, verbinden. Das Orchester bestand zum großen Teil aus Laien und in dem Konzept war gerade für sie die Möglichkeit, ihre zunächst noch unbeholfene, holprige Musizierweise via Spielfreude in eine neue musikalische Qualität umzusetzen."

„War die Einbeziehung des Laienhaften Eurer Mitmusiker als ästhetisches Moment Ergebnis der Hinwendung zur politischen Musik?"

„Das haben wir uns nicht am Schreibtisch ausgedacht, das ergab sich vielmehr durch die Praxis. Bald war in dieser Formation die kreative Grenze erreicht. Die Musik entwickelte sich nicht mehr weiter. Das war ein Grund für die spätere Auflösung des Orchesters."

„Neben Eurer Tätigkeit im großen Blasorchester bestand das Duo weiter."

„Ja, das war ein sich gegenseitig befruchtendes Zusammenspiel zwischen beiden Formationen. Manchmal war das Duo, ein anderes Mal das Orchester der Vorreiter bestimmter Ideen."

„Die erste Duoplatte habt Ihr neben Eurer Arbeit im Orchester aufgenommen. Ihr improvisiert hier vorwiegend über Themen von Hanns Eisler, während bundesdeutsche Jazzmusiker sonst vorwiegend über Themen improvisieren, die dem afro-amerikanischen Kulturkreis entsprungen sind. War das ein bewußter Bruch mit dieser Tradition?"

„Das schon, aber Du mußt sehen, daß wir ja sehr frech mit dem Eisler umgesprungen sind. Und das war auch ein Ergebnis der Musik, die wir vorher gemacht haben, also Free Jazz und Rock. In der Hauptsache hast Du allerdings recht. Wir leben und wohnen in der Bundesrepublik Deutschland. Hier ist unsere Geschichte, und hier sind unsere sozialen Bezüge. Es war für mich einfach absurd, nur z.B. auf John Coltrane abzufahren, ihn bis zum Gehtnichtmehr zu imitieren, und das wäre dann die Erfüllung meiner Identität gewesen. Dabei wollte ich es nicht belassen."

„Bei Eurer zweiten Platte habt Ihr durch die Covergestaltung deutlich gemacht, daß Ihr Euch nicht allgemein auf die Bundesrepublik, sondern auch auf eine bestimmt soziale Bewegung innerhalb dieses Staats bezieht: die Gegner der Startbahn West in Frankfurt und die Anti-Atomkraft-Bewegung. Hängt Euer Bezug zu Eisler mit dieser politischen Haltung zusammen?"

„Das ist bei mir selbst umgekehrt verlaufen. Zuerst habe ich mich mit Eisler beschäftigt und dann, angesteckt durch seinen Kampf gegen die Dummheit in der Musik, habe ich mich umgeschaut, was es für Möglichkeiten gibt, diesen Kampf fortzusetzen. Ich habe mich sozusagen als verlängerten Eisler-Arm gesehen, ohne ihn beständig zitieren zu müssen. Ich denke da an Stücke wie ‚Der Ruf der Vögel', unser Bachrezitativ und ganz besonders an .Almelo', das ursprünglich aus der Anti-AKW-Bewegung in Holland entstanden ist. Unser gemeinsames Anliegen war, dem Kampf um den Erhalt einer bestimmten Lebensqualität, den ganze Schichten, große Kreise, die Bevölkerung ganzer Landschaften führten, sowie den Wünschen, Träumen, die in diesem Kampf entstehen, adäquaten Ausdruck zu verleihen."

„Auf Eurer dritten gemeinsamen Platte habt Ihr die Musik Eislers gänzlich weggelassen. Warum?"

„Es gab neue Musikformen, mit denen wir uns auseinandersetzen wollten. In England entstand mittlerweile der Punk, der für mich eine sehr starke Anziehungskraft bekommen hatte, weil hier freche, aggressive und in Bezug auf technisches Vermögen unspektakuläre und direkte Musik gemacht wurde. Diese jugendlichen Impulse standen plötzlich gegenüber dem Eisler als älterem, fast ehrwürdigen Vertreter im Vordergrund."

„Es fällt auf, daß Ihr Euch auf den ersten beiden Platten neben Eisler auch auf Bach und Rameau, also vorwiegend auf ältere Komponisten bezieht. Das ist auf der Platte ‚Es herrscht Uhu im Land" überhaupt nicht der Fall. Im Vordergrund steht hier das Experimentieren mit Alltagsklängen wie Autoradio, Flippergeräusche usw. Neu war auch die Einbeziehung von Sprache in die Musik."

„Das hatten wir schon im .Sogenannten

linksradikalen Blasorchester' gemacht. Daß wir jetzt auch in der kleineren Besetzung Sprache verwendeten, bedeutete für uns einfach eine Identitätserweiterung. Wir konnten uns nicht mehr nur auf unseren Instrumenten, sondern auch durch Worte, Wortgebilde ausdrücken. Und damit gewannen wir wieder ein Stück Eigenständigkeit gegenüber älteren Komponisten. Die Fülle des musikalischen Materials - Sprache, die Klänge aus der Alltagsrealität - ist allerdings zu sehr ausgebreitet, aufgefächert. Es ist uns auf der Uhuplatte nicht gelungen, all das zu e i n e m Impuls zu bündeln. Bei der Arbeit an der Platte .Indianer für Morgn' haben wir uns darum stärker bemüht."

„Um ein geschlossenes Konzept?"

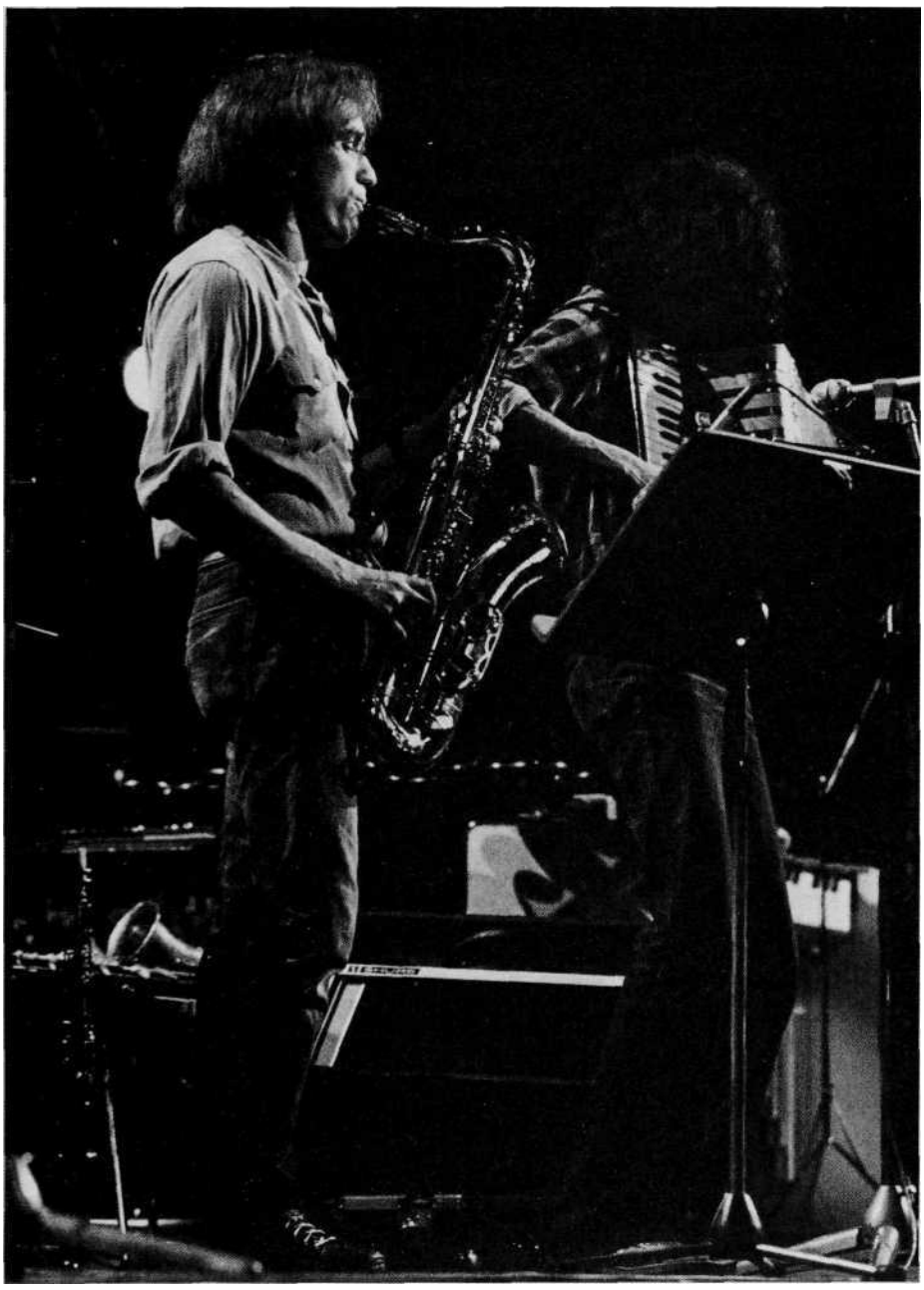
„Genau."

„Hauptsache ist, daß ich in der Arbeit, in der Durchdringung des fremden Materials, mit mir identisch bleiben kann."

„Die ganze erste Seite ist ein geschlossener Zyklus."

„Der .Zyklus über den Modernen Mensch', ja. Das ist allerdings nicht so zu verstehen, daß wir hier ein vollständiges Bild, eine Typologie des Menschen von heute liefern wollten. Es handelt sich vielmehr um Eindrücke, Impressionen. Die Auswahl der dargestellten Menschentypen ist recht willkürlich.".

Freie Improvisation **mit festen Formen verbinden: Alfred Harth (links) mit Heiner Goebbels**
Foto: Paul Gerhard Deker



„Eure neueste Platte ist eine mit Texten von Bert Brecht. Bedeutet das wieder einen Rückgriff auf die kulturelle Tradition, wie Ihr das in Eurer ersten Platte praktiziert habt?"

„Überhaupt nicht! Ich weise der Platte eine völlig neue Qualität zu! Und zwar aus zwei Gründen: zunächst haben wir neue musikalische Möglichkeiten probiert: konventionelle Saxophonsätze, reggaeartige Rhythmen, den Einsatz eines Cellos, zum anderen haben wir die Einheit von Musik und Wort, die sich auf der Uhuplatte bereits abzeichnete, weitergetrieben. Das Wort sollte qua inhaltlicher, textlicher Kraft die Möglichkeiten der Musik erweitern, und umgekehrt sollte die Musik das Wort nicht nur einbetten, sondern auch den emotionalen Gehalt der Worte deutlicher hervorheben, als es dem Wort allein möglich ist. Während auf den älteren Jazz- und Lyrikplatten eine Trennung zwischen Musik und Wort herrscht - wobei die Musik im Hintergrund bleibt - strebten wir eine Einheit von beiden Kunstformen an, die zu einer neuen Qualität gelangen sollte."

„Mit Eurer Musik liefert Ihr eine eigenwillige Interpretation der Lyrik Brechts."

„Durch die Auswahl der Gedichte wollten wir nicht den bekannten Kämpfer, Lehrstückeschreiber herausstreichen, sondern vielmehr den Menschen, der auch Liebesgedichte und Kinderlieder geschrieben hat - wodurch er ja nicht unpolitisch wird. Und diese Sachen haben wir dann in unserer Musiksprache benutzt."

„Neben Deiner mehr improvisatorischen Zusammenarbeit mit Heiner Goebbels schreibst Du, komponierst Du für ein mehr als zwanzigköpfiges Saxophonorchester . . ."

. . . . .was aus meiner Schule hervorgegangen ist - und: wir haben dieser Tage damit Aufnahmen für eine neue Platte gemacht."

„Des weiteren schreibst Du auch für Theater und Film. Begreifst Du diese Tätigkeiten als etwas von der improvisatorischen Musik völlig Getrenntes, was mehr so nebenher läuft?"

„Nein! Egal was ich aufgreife, ob es eine zunächst fremde Musik ist - ältere Komponisten -, Gedichte oder Theaterstücke, ich muß mich damit mit den Mitteln, die mir zur Verfügung stehen, auseinandersetzen. Ob das improvisiert oder komponiert passiert, ist nebensächlich. Hauptsache ist, daß ich in der Arbeit, in der Durchdringung des fremden Materials, mit mir identisch bleiben kann."

Plattenhinweise

Heiner Goebbels/Alfred Harth: Hommage/Vier Fäuste für Hanns Eisler, FMP SAJ-08
Heiner Goebbels/Alfred Harth: Vom Sprengen des Gartens, FMP SAJ-20
Es herrscht Uhu im Land, JAPO 60037
Heiner Goebbels/Alfred Harth: Indianer für Morgn, Riskant 4001
Bertolt Brecht: Zeit wird knapp, 28022 (Bezug über Verlag 2001)

Grande
Parade
du Jazz

Die **Qual der Wahl**

Northsea Jazz Festival 82

„You hate it or you love it!" meinte der Organisator des Northsea Jazz Festival, Paul Acket. Ganz einfach: entweder Du haßt es oder du liebst es, etwas dazwischen gibt es nicht. Das Angebot auch dieses 7. Mal gigantisch: rund 600 Musiker spielen in 10 Sälen 3 Tage lang von 6 Uhr abends bis fast 6 Uhr morgens vor rund 35 000 Zuhörern. Da fließen Schweiß, Bier und Musik gleichermaßen.
Das Programmheft mit vielen Bildern ist 72 Seiten stark, dazu gibt es einen Extra-Zeitplan, auf dem graphisch eindrucksvoll und gut übersichtlich die verschiedenen Darbietungen aufgezeichnet sind. Nach drei Tagen ist dieser Plan zerschlissen vom ständigen Gebrauch und den zahlreichen Markierungen, die man darauf macht. Und an diesem Plan läßt sich am deutlichsten die Crux des ganzen Unternehmens feststellen: es findet dauernd überall etwas Aufregendes statt. Die Qual der Wahl! Man steht ständig unter Druck. Anfangs erschien auch das lokale Labyrinth undurchschaubar, aber im Laufe der Stunden erkannte ich bestimmte Gänge und Säle wieder und wußte, daß die Klos die einzigen Räume ohne musikalische Beschallung waren.

Und allmählich ergriff mich ein Rausch der Neugier, der Lust. Ich ließ mich treiben, den abgewetzten Plan in der Jeans-Tasche als Rettungsring, wenn ich unterzugehen drohte. Klar war eins: alles zu sehen und zu hören, war unmöglich, gewisse Prioritäten mußte man sich einfach setzen, sich nur nicht verrückt machen lassen, sondern an der Vielfalt knabbern oder sich manchmal sättigen, wirklich nach Lust und Laune. Und wenn das eine nicht gefiel, dann reizte das andere. Das, in der Tat, reizte gewaltig: die Möglichkeit, einfach aufzustehen und weiterzuwandern, den Zeitplan in der Tasche. Und nochmals seien Zahlen genannt: insgesamt fanden 158 Konzert statt, ich habe 6 Konzerte vollständig und 28 teilweise gehört. Zwischendurch mußte ich einfach mal ein Bier trinken oder eins von den Belegde Brodje essen oder einen holländischen Matjes mit Zwiebeln verputzen oder mal mit den Besuchern reden.
Ein ernsthafter Jazz-Fan berichtete, er wäre der Meinung, daß hier doch gar keine echten Jazz-Kenner herumliefen, das sähe man schon an der Kleidung und an der Art, wie sie auf den Stühlen säßen - Blicke nach links und rechts, aber kein Interesse an der Musik! Die wenigsten von mir befragten Gäste waren wegen bestimmter Musiker gekommen, sie wollten schlicht den Spaß an der Sache, sich treffen, sich umsehen, sich hier und da etwas lebendigen Jazz antun. Namen von Jazz-Musikern, die wiederholt fielen: Lionel Hampton, Stan Getz, B. B. King! Ein junger Holländer hatte sich folgende Schwerpunkte gesetzt: „Fürs Vergnügen: Clark Terry, für den Jazz: Archie Shepp und Max Roach, und für die Erinnerung: Stan Getz!"

Mein Einstieg Freitagabend für alle drei Punkte: das Modern Jazz Quartet, jawohl, nach acht Jahren wieder zusammen. Die ersten Takte ließen Kennerherzen höherschlagen: „Django", und John Lewis meinte dann: „Das war zwar ein altes Stück, aber wir, wir sind nicht alt!" Nun, ihre Musik kam so glatt, so perfekt über die Rampe, daß mich nur der Takt im Saale hielt...
Andere Erwartungen an die Toshiko Akiyoshi/Lew Tabackin-Band! Der Auftritt begann mit zweistündiger Verspätung. Aber trotz des großen Eindrucks - geballter Big-Band-Sound, dirigiert von der zierlichen, energischen Toshiko, getrieben von free-laufenden Improvisationen der Solisten - hetzte ich weiter zu Max Roach und seinem Quartett. Hier wurde richtige Jazzkeller-Atmo erzeugt, Blues nach einem Gedicht von Längsten Hughes „Give me six bits...". Cecil Bridgewater blies eine witzige Mundstück-Bluesiade, dann feierte man Coltrane mit „Giant steps". Mit Riesenschritten weiter ins überfüllte Zelt zu Lionel Hampton - mit quäkender Stimme stellte er gerade dem tobenden Publikum seine Solisten vor. Zu voll, zu doll, schnell weiter zu Jon Hendricks (für die Erinnerung - Lamberts, Hendricks & Ross), nun gab es ein Gesangsquartett mit Instrumentaltrio, Baß, Schlagzeug, Klavier, „Everyday I get the Blues", sehr swingend, sehr schön und - sehr glatt. Hendricks hat immer noch die verblüffende Vielsilbigkeit drauf, aber Annie Ross kann auch von einem Damen-Duo nicht ersetzt werden, darum weiter! Auch für mich zum Spaß: Clark Terry im anderen Carrouselzaal, heiß hier, swingend, „In a Mellow Tone" - keiner dabei, der's nicht mag.

Frischluft auf dem Weg zum Dach-Zelt: Archie Shepp mit Sängerin. Archie, der früher den Bedarf an Avantgarde deckte, kam gemäßigt im Bebop-Sound, also schnell weiter zum 2. „Fulltime"-Konzert, das mich am meisten reizte: Wynton Marsalis, der junge, hochbegabte Trompeter, der mit seinen vier Begleitern, dabei sein Bruder Branford, Saxophon, phantasievollen, brillant intonierten Jazz im New-Bop bot. Begeisterter Beifall für seine rasanten Soli auf der gestopften Trompete, dabei durchaus ebenbürtig unterstützt von Phil Bowler am Baß: ein befriedigender Abschluß für meinen Einstieg.
Samstag war der Tag/die Nacht der Superstars. Schon leicht angeschlagen von der fast schlaflosen Freitagnacht ging mir Johnny Griffin mit seinem Quartett, sehr lyrisch, sehr musikalisch, direkt ans Gemüt. Er entschuldigte sich mit samtiger Stimme, daß er bereits **vor** acht Uhr abends seine „Pornographic Suite in vier Sätzen" anbot, aber das läge eben am Time-Table. Hingebungsvoll lauschen die Zuhörer, dicht an dicht auf dem Fußboden sitzend der Einleitung „Soft and furry". Am Rande tanzt einer ganz allein, breitarmig, wie ein Vogel, der nicht hochkommen kann. Bei dem pianogewaltigen zweiten Teil der Suite, „Entrance", gespielt von Ronnie Mathews, verließ ich diesen Früh-Nachtklub für einen weiteren konzertanten Höhepunkt: das Superstar-Quintet, bestehend aus Freddie Hubbard, Trompete, Joe Henderson, Tenor-Saxophon, Ron Carter, Baß, Tony Williams, Schlagzeug, und Kenny Barron, Klavier. Also ähnliche Besetzung wie die am Vorabend bei Wynton Marsalis. Aber die Musik dieses Superstar Quintets kommt wesentlich aggressiver daher, das liegt auch an der ungeheuer musikalischen Kraft von Tony Williams. Im hellgrünen Overall sitzt er leichtfüßig, tausendhändig an seinem Schlagzeug und weiß wunderbare Spannungsbögen aufzubauen wie in der zärtlichen Ballade „You don't know what love is". Schade, wenn das Publikum dann nicht mitgeht, sondern die leiseste Stelle als Ausklang und nicht als Überleitung begreift und den Faden mit Beifall zerreißt. Mein Herz hing auch an Ron Carter: spielt der einen mitreißenden Baß!
Das nächste Konzert im großen Saal bestritt die Big-Band The Skymasters. Trotz der sauberen Soli, u. a. von Ack van Rooyen am Flügelhorn, stiegen mir die Tränen der Langeweile in die Augen, als die Band „Smoke gets in your eyes" anleierte. Auch eine junge Dame an den Congas rettete nicht, und Astrud Gilberto, um derentwillen viele Besucher in den Hauptsaal geströmt waren, hielt mich schon gar nicht, ich fand sie, rundheraus gesagt, völlig deplaciert - sie soll auch nur 4 Titel gesungen haben. Ich hatte mich bereits beim 2. Takt des 2. Songs verdrückt (hab' leider dadurch Dizzy Gillespies Auftritt verpaßt!) und geriet ins jazzerne Herz der Holländer, weil der anvisierte Jimmy Giuffre gerade Pause machte. Das Midnite Follies Orchestra brachte Oldies der Dreißiger Jahre, dirigiert von dem schwarzbefrackten Alan Cohen. Das vorwiegend ältere Publikum war glücklich, aber hier konnte ich auch nicht bleiben.

Harald Dayot fotografierte bei der Grande Parade du Jazz in Nizza: (v. l. o. n. r. u.) Slim Gaillard, Dave Brubeck mit Miss Festival, Bobby McFerrin, Jay McShann, Debbie McFerrin mit Von Freeman, Chico Freeman

Jazz aktuell

Nach vielem Herumirren endlich bei David Murray gelandet, schön free auf dem freien Dach. Aber die wachsende Müdigkeit macht rastlos, und so sitze ich schließlich doch noch bei den 3 Old Gentlemen der Gitarre, gerade bei dem Stück „Undecided". Von Baß und Schlagzeug dezent begleitet swingen Charlie Byrd, Herb Ellis und Barney Kessel zur Freude aller locker vor sich hin mit dem (schon bekannten) krönenden Abschluß-Medley von Djangos ,,Nuages" bis hin zu Charlies „Flying home".

Aber ans Nachhausegehen war gar nicht zu denken. Das gülden gewandete Sun Ra Arkestra führte mit seinem zwar nicht mehr ganz neuen, aber immer noch originellen „Space-Jazz" in befreiende Höhen, so daß tatsächlich noch Kraft aufkam, das farbenprächtige Feuerwerk, auch musikalisch, von der Jazz-Pop-Gruppe Spyro Gyra über sich explodieren zu lassen. Absolut verzaubernd dabei der Percussionist Gerardo Velez, der, Harlekin und Tänzer zugleich, seine Percussions-Zelle mit faszinierendem Leben erfüllte. Klar, daß der Hit „Morning dance" als Zugabe morgens um halb fünf die Zuschauer zum Rasen brachte.

Dann Sonntag, die letzte Runde! Ich fing an mit Joe Pass, ganz allein auf der Gitarre, in einem kleinen Saal, der rappelvoll ist, irre Stick-Luft, aber die Musik, die Joe Pass macht, ist schön, sanft, unaufdringlich, meisterhaft. Während aller Schweiß rinnt, spielt er einen Klassiker nach dem anderen - „Ain't misbehavin"', „We'll be together again" - im Publikum pfeift einer begeistert mit, entrüstetes Zischen ringsum. Es folgt ein Blues in G - der weißeste Blues, den's gibt. Das Mitswingen erzeugt noch mehr Schweiß, also raus hier und hin zum King des Swing, Benny Goodman, im Hauptsaal. Auf der Bühne Clubatmosphäre: da sitzt Benny ganz relaxed im Sessel, während Klavier, Baß und Schlagzeug wirklich dezenten Swing abliefern. Nun legt Benny gar die Beine hoch und ruft beiläufig den nächsten Titel ins Auditorium. Dann reckt und streckt er sich, die Langeweile der braven Musik fordert das geradezu heraus, und schließlich swingt er selber wieder mit, „Baby, please don't be that way" - aha, es wird ein Potpourri der Golden Swings. Aber es gibt ja noch mehr Swinger hier: Tal Farlow auf der Gitarre (selten habe ich jemanden gesehen, der so glücklich und entspannt musizierte) und Red Norvo (ein wahrer Komiker) auf dem Vibraphon. Den Bassisten Steve Novosell empfand ich dabei als störend.

Aber festivalgerecht genoß ich gleich darauf das Kontrastprogramm mit McCoy Tyner, Piano, und Elvin Jones, Schlagzeug, Pat LaBarbera, Tenorsax, Richard Davis, Baß und Jean Paul Bourely, Schlagzeug. Hier wurde kraftvoll und überzeugend im Geiste des vor 15 Jahren verstorbenen John Coltrane musiziert, wirbeliger Mainstream voller Impulse, aber - einmal wollte ich so pünktlich bei einem Konzert sein, daß mir ein Platz vorne sicher war, und so verließ ich ungern das „Concert for Love & Peace", stieg in einen Lasten-Aufzug, sauste ins Basement und suchte mir zwischen Bergen von Unrat einen Platz vor der Bühne. Da saß schon John Poole vom Cees Slinger-Trio am Schlagzeug und „schlug sich warm", rhythmisch, wohlkingend. Und da kam von der Seite im Parkett ein Mädchen mit einem Riesenbesen und kehrte ungerührt die Müllhaufen zusammen, klirrend, scheppernd, schurrend, eine Kakophonie von Geräuschen zum harmonischen Swing, der den Auftritt von Anita O'Day einläutete. Ich schloß die Augen und öffnete sie erst wieder, als Lady O'Day die kleine Bühne betrat. Perfekt aufgemacht - das war sie schon auf dem unvergeßlichen Newport Jazz Festival 1959 -, Charme versprühend, beginnt sie mit einem enorm schwierigen Titel, atemberaubend, ja, furchterregend. Sie wirkt so lässig, schnippt hier, nippt da, läßt rauchige Tonkaskaden heraus, die - nicht mehr ganz rein klingen. ,,In a mellow tone" - zum wievielten Male während der letzten drei Tage? - ich halt's nicht mehr aus.

Beim Dave Brubeck Quartett erwisch' ich gerade noch den Schlußtakt, das gleiche Pech bei Chris Hinze und Sigi Schwab - die beiden hätte ich gern noch länger gehört, aber es wird sowieso Zeit für den dröhnenden Abschluß im großen Gartenzelt: B. B. Kings Bluesband. Die Euphorie der bluesbegeisterten Menge „Blues Boys" wahnsinnige Stimme und die Art, wie er auf der Gitarre (auch gegen den gewaltigen Band-Sound an) die ach so schmelzenden Töne hervorzaubert, reißen mich völlig mit. Schweiß rinnt innen wie außen. Big man needs big towel! Nach diesem Marathon sind wir alle wie aus dem Wasser gezogen, aber glücklich.

Bei all den Mängeln, die einer solchen Mammutveranstaltung anhaften, erscheint mir eine Komponente doch wichtig und außerordentlich positiv: nämlich die der sozialen Kommunikation. Musik war von jeher ein sowohl intellektuell als auch sinnlich bindendes Medium, das die Menschen füreinander brauchen. Im Zuge der Technisierung der gesamten Lebensbedingungen hat auch die Musik ihr verbindendes Element einbüßen müssen: jeder hat heutzutage seinen Plattenspieler für sein isoliertes Privatkonzert zu Hause, das Fernsehen bringt jeden Musiker, auch live, in jedes Wohnzimmer. Der Gipfel der Perversion technologisch begründeter Kommunikationsarmut wurde erreicht mit den „Walkmen": sogar auf der Straße, wo noch zwischenmenschlicher Kontakt möglich sein könnte, isoliert sich der Mensch, kehrt sich nach innen, schließt sich ab und aus, indem er sich die Ohren mit Minikopfhörern zustöpselt.

Ein Festival wie dieses im Congresgebouw von Den Haag, wo alle Räume für jeden offen sind, ist dazu angetan, die Menschen, die hierherkommen, zu öffnen. Sie hören gemeinsam Musik, sie freuen oder ärgern sich, singen mit, reden, gehen, trinken miteinander. Soviel aggressionsfreie Stimmung bei sovielen Menschen auf so engem Raum habe ich noch nie erlebt. Und daß die dargebotene Musik ausgerechnet Jazz ist, kommt nicht von ungefähr, denn genau darin liegt das Wesen des Jazz, welcher Richtung auch immer: aufmerksam aufeinander zu machen, die Sinne zu öffnen, den Geist zu wecken. Paul Acket, I loved it!

Marianne Therstappen

Northsea-Randnotizen

Den Haag 1982, - ein Northsea Festival, das nicht nur in der prachtvollen Summertime-Illumination dieser Julitage (16. bis 19.7.) etwas in neuem Licht erscheint: „Schöne heile Jazz-Welt", sagte ein deutscher Jazzer, darauf werde ich noch zurückkommen. Wie andere große derartige Sommerfestivals des „Massenhaften" zwar oft genug und Rechtens Gegenstand einiger Beanstandung, konnte man doch dieses Jahr Beobachtungen machen, die gerade für uns deutsche Besucher bedeutsam sind. Dies im Hinblick auf Moers, das man noch vor Augen, im Ohr und im Magen hat, auf das gestorbene Münchener Sommerfestival, auf die „zwie-spältigen" Berliner Jazztage.

Übersichtlichkeit ist nicht Sinn dieses Festivals der bunten Jazz-Opulenz für jeden Geschmack, jeden Appetit, jedes Alter und jede Geisteshaltung, dessen drei klar ersichtliche Tagespläne überall ausgehängt sind - hinter der ganzen Organisation spürt man überhaupt eine Portion Noblesse, Lebensart, Sorgfalt. Wer die ganze Festivalmahlzeit „für sein Geld" konsumieren will, der jagt von einem musikalischen Viertelstunden-Snack zum anderen. Da die Schreiberin dieser Zeilen sich diesmal die Lust, nicht die Qual der Wahl verordnet hatte, verdichteten sich manche Momente dieses Festival-Feuerwerks zu Bildern, gemischt etwa aus den Paletten Toulouse-Lautrecs und des Berliner Modernen Salomon, zu deutlich umrissenen Eindrücken.

Das Publikum dieses Festivals ist diesmal ganz besonders so beschaffen, daß man aufmerksam wird auf etwas sehr Holländisches: Der Jazz lebt hier in einer Weise im „Schöße der Volksfamilie", von der man bei uns - man nehme nur Moers - nur träumen kann.

Jazz aktuell

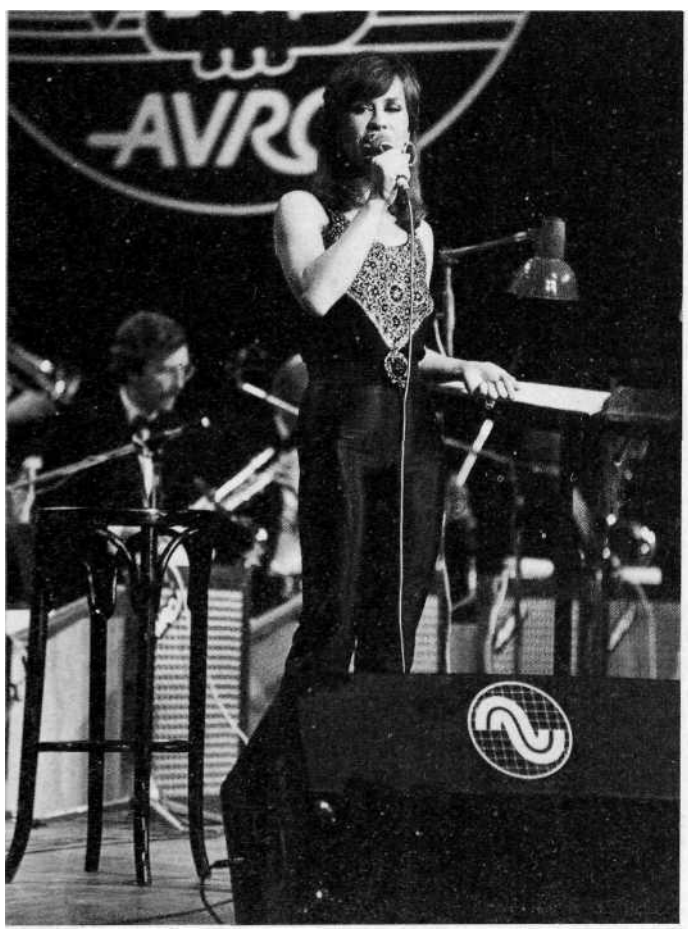
Die fast 30 000 Menschen, die in drei Tagen und Nächten durch das Kongreßgebäude kommen, (man stelle sich dies vergleichsweise im deutschen Bundestag vor!) sitzen in Konzerten, in Filmen, beim Kopje Koffie unter Foyer-Sonnenschirmen oder im Restaurant bei Kerzenlicht, auf Stühlen, Treppenstufen, auf dem Rasen draußen, in den langen, Grafik-geschmückten Gängen, Stehen wartend vor Saaltüren, Sate-kauend, Eis lutschend, beifalltobend auf der Dachterrasse, im Karoussellsaal-Keller, in Biergartenstühlen oder Konzertsesseln. Diese Menschen zwar aller Nationalitäten, aber doch vorwiegend Holländer, geben nicht nur optisch eine interessante Kulisse, sondern auch soziologisch einen wichtigen Hintergrund ab. Hier gibt man dem Jazz aus einer breiten Basis die Ehre, aus allen Schichten, allen Klassen, allen Generationen. Der typische alternative Freak, der zum Beispiel in Moers das Stimmungsklima prägt, ist nur ein Typ unter vielen. Besonders auffallend ist die Selbstverständlichkeit, mit der auch ältere und alte Menschen, ergraute Herren mit Einreiher und Krawatte, gut- und schick-aussehende, sehr aufgeweckt wirkende ältere Frauen auch dem progressiveren Jazz aufmerksam und aufgeschlossen zuhören. (Etliche New Jazz Gruppen waren ja jüngst auf progressiven deutschen Festivals zu hören, wo Ähnliches keineswegs zu beobachten war). Es gibt hier das nicht, was bei uns vielfach das typische Jazzpublikum bildet: Den Eindruck von insider- oder outsiderhaftem Spezialinteresse, von wie auch immer elitärem Individualistentreffen. Es scheint, daß der Jazz hier zur Kultur gehört, wie es auch in Holland discothekenähnliche Stätten von Verleih und Verkauf moderner Kunst gibt. Die Selbstverständlichkeit, mit der hier der Jazz in jahrmarktsbunter Vielfalt erscheint, hat anscheinend im kleinen Holland inzwischen wirkungsvoll eine Basis-Substanz gebildet, das spiegelt sich in der Menge holländischer Gruppen, die auftreten. Deutsche Gruppen waren unter ca. 650 Musikern nicht zu hören. Dem Satz eines deutschen Kritikers: „Wer in den drei Tagen nach dem Echten, dem Unverwechselbaren im Jazz gesucht hat, mag an der Massenware leicht irregeworden sein" muß man entgegenhalten: Daß gerade uns, was etliche umstrittene und teilweise im Ambiente recht magersüchtige deutsche Festivals betrifft, Den Haag nicht nachahmenswert (das ist kaum möglich) aber bedenkenswert erscheinen sollte. Bei allen negativen Kriterien des Massenhaften hat nämlich eine solche Volkstümlichkeit durchaus „echte" Folgen. Jene gutgelaunte, geduldige Toleranz etwa, die als rezeptiver Grundgedanke in diesem Jahr der Kasseler „Documenta 7" von ihren Machern verordnet wurde. Was die Aufgeschlossenheit der Holländer, ihr nicht nur auf Jugend und Experten beschränktes offenes Ohr für Fremdes, Neues, und die Sprachwelt des Rhythmus betrifft, so spürt man - nicht nur, wenn man im benachbarten Museum die Musikinstrumentenabteilung betrachtet - ihre Verwachsenheit mit dem Flair der holländischen Hafenstädte, mit der kolonialen Vergangenheit, mit dem kulturellen Blutstrom, den die Kauffahrer mitbrachten. Und, um auf das Wort von der „heilen Jazz-Welt" zurückzukommen, so trifft es insofern zu, als man mal wieder atmosphäre-reiches, jahrmarktsbuntes Behagen spürt anstatt psychosomatischer Bewußtmachungs-Beklemmungen. Weil sich der Jazz hier gibt - um mit Wilhelm Busch zu sprechen - „mit dem Gelüst, grad so zu sein, als wie er nun mal ist".

Die Frauen im Jazz sind vielerorts heute ein Thema, hier nicht. Aber an die 50 Frauen machen auf diesem Festival Musik, ohne Aufhebens, aber mit sicherer Selbstverständlichkeit und in einer Qualität (das Wort ist hier unschön, aber passend), die der weiblichen Sache mehr dient als alle Emanzipationspropaganda. Herausgegriffen seien hier nur drei.

Unter dem Dachzelt spielt die Toshiko Akiyoshi-Lew Tabackin Big Band. Es mu-

Machen Musik mit sicherer Selbstverständlichkeit: Astrud Gilberto (links) und Monika Linges

Fotos: Hyou Vielz



Jazz aktuell

Mit eigenem Orchester in Den Haag: Gerry Mulligan

Mit dezentem Swing-Trio in Den Haag: Benny Goodman

Fotos: Paul Gerhard Deker

tet einen schier unglaublich an, welche Popularität sie sich international in wenigen Jahren geschaffen hat, die schlanke Japanerin mit dem „neuen" schwarzen Krauskopf, der das Katzenhafte der hohen Backenknochen noch mehr betont, mit der fast harten, schnellen Präzision im Dirigat, mit der sie Einsätze, Schlußtakte formuliert. Man vergißt diesen Begriff Gleichberechtigung, wenn man sie so absolut souverän vor der Band stehen sieht, jeder Zoll der zierlichen Figur im weißen Seidenanzug gelassene Autorität, umgeben von dem uralten Geheimnis, wie zarte Frauen schon zu Sokrates oder Napoleons Zeiten mit leichter Hand (ge-)wichtige Männer allerseits erfolgreich dirigiert haben. In der Musik ist hier in Den Haag von den japanischen Einflüssen auf den LP's wenig zu hören, dafür erinnert sich Toshiko - selbst am Piano - an Paris, und der Big Band Sound scheint ein wenig amerikanischer als zuvor. Außer ihrem Mann Lew Tabakkin, Tenorsaxophon, Flöte, mit seiner ruhigen, starken Ausstrahlung, sind vom früheren Bandbestand noch die Trompeter Steve Huffstetter und Mike Price, und Phil Teele, Bass-Posaune, dabei.

Am nächsten Tag spielt hier an gleicher Stelle Carla Bley, - nur auf den ersten Blick ein ähnliches Bild: Anstatt Toshikos 15 sind hier 9 Mann und eine Frau auf der Bühne. Und Carla, wirklich unnachahmlich und mit niemandem zu verwechseln, eine Mischung von „Göre", „Puppet on the string", marionettenhafter, irgendwie rührender und doch so gewitzigter Manier, befindet sich zumeist mit der typischen, fast unbewegten, vielsagenden Mimik an Orgel oder Piano. Das ist sehr raffiniert, dieser wechselnde Habitus von etwas rat- oder hilfloser und lebensvoller, unbändiger und faszinierend intelligenter Weiblichkeit, die einen so ausgeprägten Stil in dieser ihrer Musik geschaffen hat, in der Manierismus und Tiefe immer den Oberflächenglanz eines lächerlich bunten Schmetterlings, eines floskelierend ironischen Bonmots hat. Sie ist ein Ausbund, eine herrliche Verkörperung von hexenhaftem Freiheitsdrang, kühlem Kalkül und kindlicher, emotionsgeladener weiblicher Menschlichkeit, sie ist ganz und gar Carla Bley.

Die dritte musikalische Ausgabe von bemerkenswerter Originalität war die schwedische Gruppe Salamander, vier Frauen und ein Bassist. Auch wieder so ein Fall, bei dem man mit dem Begriff „Weiblichkeit" schlechthin kaum zurechtkommt. Hier ist vor allem am Saxophon, bei Cecilia Wennerström, Tenor-, Sopransaxophon, Flöte, und Katarina Karlsson, Altsaxophon, Gesang ein ähnliches Phänomen zu beobachten wie etwa bei Barbara Thompson: Die Männlichkeits-, Weiblichkeits-,,Stanzen" verschmelzen, verschwinden in der Erscheinungsform einer neuen Gestalt von weiblichem Musikertypus, der insofern geschlechtsfrei wirkt, als er auf einer absoluten musikalischen Ebene menschlicher Emotion, Aggressivität und Mobilität in Aktion tritt. Und wenn die vier jungen Instrumentalistinnen da auf der Bühne auch mit besonderen Insignien und Attributen von Weiblichkeit nichts „am Hut" haben, so sind sie doch eben unverwechselbar Frauen, die Kraft haben, Zärtlichkeit, Sensibilität und eine ganze Portion von Freiheit in ihrem musikalisch sehr frischen Gestus. Am Schlagzeug Vanja Holms, deren präziser Drive einen wachen, reaktionsschnellen Geist verrät, am Piano Susanna Lindeborg, kühl, vielleicht noch nicht ganz frei, technisch versiert. Das ist durchaus frischer Wind mal aus einer ganz anderen Ecke, ist gefällig und aufmüpfig bunt gleichzeitig.

Das übrige Festival: „Heile Jazz-Welt" auch insofern ein bißchen, als avantgardistische Sensationen weder stattfanden noch zu erwarten waren (etliche anwesende Gruppen und Musiker hörte man, wie Noodband, David Murray, Don Pullen in Moers) als die großen Stars, wie immer bei diesen Gelegenheiten, teils erfreulich, teils von den Zähnen der Festivalzeiten etwas strapaziert, ihre Visitenkarte abgaben bei diesen in Sommerwärme, in der

phantasievollen Bekleidungsvielfalt des hochgestimmten Publikums, in schönster Lebendigkeit und kaleidoskopischer Musikvielfalt ablaufenden drei Tagen.

Was blieb da besonders haften? Neue, interessante Kompositionen fast an den Rand eines sonst die Erwartungen der Fans von gestern nicht enttäuschenden Repertoires bei Dave Brubeck, mit dem sehr bemerkenswerten, auch elektronisch arbeitenden Klarinettisten Bill Smith. Oder der Auftritt von Elvin Jones & McCoy Tyner auf der Dachterrasse, bei dem man den Eindruck hatte, es stünde eine Glaswand zwischen diesen beiden Großen, weil Elvin mit seiner geradezu euphorischen Egozentrik in seinen mächtig differenziert getrommelten Abfolgen den wie immer liebenswürdigen McCoy gar nicht zu hören schien. Was dem, der gerade auf das live-Piano des großen Pianisten gespannt war, zum schmerzlichen Ärgernis wurde. Ein bißchen grotesk vor allem, weil es „Concert for love and peace" hieß, was wohl auch mit Kommunikation zu tun hat und damit seinen Sinn kaum nur in der Verfeaturung einer deutschen Liebesmelodie haben müßte. Was einen noch verwunderte: Don Pullen, voller Frische und Neuigkeiten hier am Flügel 1980, schien sehr „eingebunden" in den Quartettstil von George Adams, so daß man nicht viel von der damals deutlich anstehenden, kraftvollen und originären Entwicklung wiederfand. Jan Akkerman, in „One way ticket" (einer Gruppe ohne den angekündigten Joachim Kühn), wirkte müde und etwas verzagt, vielleicht aus dem unguten Gefühl heraus, daß er, was die eigene Entwicklung in aller Stille betrifft, immer besser, der Erfolg aber eher geringer wird.

Was wirklich zu einer Freude erlebnisreichen Zuhörens wurde, waren zwei Auftritte:

Der 22jährige Wynton Marsalis mit seiner ebenso attackestarken wie sensiblen und originären Trompete, bei der ich jetzt absichtsvoll Miles-Vergleiche unterlasse, mit seinem (etwas blasseren) Bruder Branford Marsalis, Tenorsaxophon, Phil Bowler, Baß, Jeff Watts, Schlagzeug, und einem Kenny Kirkland am Piano, der sich in einer ganz erstaunlichen Weise entwickelt hat, seit ich ihn vor einigen Jahren mil Gene Perla im Münchener Domicile hörte. Mit Kraft, Substanz und sublimer Eigensprachlichkeit, mit technischer Vielfalt und einer sehr fundierten, anscheinend in aller Stille mit (der so seltenen) Ruhe und Entwicklungsgeduld war er ein kongenialer Partner für den jungen Marsalis.

John Scofield, sein Trio mit Steve Swallow, diesem Bassisten mit so viel sympathischer, kluger und reifer musikalischer Flexibilität (er spielte auch bei Carla Bley, und es war besonders interessant zu beobachten, mit wieviel Einfühlungsvermögen er auf Valeurs reagiert, auf Spezifi-! sches eingeht), mit Adam Nussbaum, Drums, erscheint einem, - abgesehen von dem ganz Besonderen der herben, manchmal fast scharfkantigen, manchmal samtweichen, immer eigenwilligen Sprache der Gitarre, der Kompositionen, - wie ein Beispiel für Zusammenspiel. Seine Begleiter sind meisterhaft, sowohl in der sensiblen Genauigkeit beim Aufgreifen des musikalischen Gedankens, der Stimmung, als auch in der improvisatorischen Ergänzung. Adam Nussbaum ist, was seine sowohl aggressive als auch fast mediale Reaktionsfähigkeit, seine Hingabe an den Konsensus, andererseits seine prickelnd eigensinnigen Formulierungen betrifft, schon optisch - wie das Ganze - ungemein fesselnd.

Man fuhr mit dem leisen, aber zehrenden Bedauern nach Hause, daß es bei uns kein Publikum gibt, das so ein Festival derartig „in seine Mitte" nimmt.

Dita von Szadkowski

Northsea Bilanz

Das Fest ist vorüber - es lebe: hoffentlich auch anno 1983. Denn in die Schlußbilanz des „Northsea Jazz Festivals 1982", die Organisator Paul Acket am dritten Festival-Tag zog, mischten sich Wermutstropfen. Die Stadt Den Haag will im kommenden Jahr die Zuschüsse streichen, zumindest aber doch erheblich verringern.

Kopf des MJQ: John Lewis

Herz des MJQ: Milt Jackson **Fotos: Paul Gerhard Deker**

Jazz aktuell

Grund dafür ist die Ebbe im Stadtsäckel, und selbst im kulturell aufgeschlossenen Holland beschneiden die Stadtkämmerer zunächst die Zöpfe der Kultur.

Noch freilich ist Acket zuversichtlich, zumal er die Stadtväter auch geschickt am richtigen Wickel, der Ehre nämlich, gepackt hat, „Ehe ich ein kleineres Festival durchführe, mache ich gar keines mehr", sprach Acket, und war sich wohl des überwältigenden 82er-Erfolges bewußt.

Ober 35 000 Jazzfans hatten Tickets für das Spektakel gekauft, das, rechnet man hoch, in 35 Stunden ziemlich exakt 12 000 Minuten Live-Jazz von über 650 Musikern bot. Damit blieb die astronomische Summe von rund 1,8 Millionen Gulden an den Kartenhäuschen liegen - ein Betrag, der aber bei weitem nicht ausreicht, um die Kosten zu decken.

Allein die Miete für das vorzügliche Kongreßzentrum, dessen zehn Säle und sämtliche technische Einrichtungen genutzt wurden, verschlingt sechsstellige Summen. Der mustergültige Organisationsapparat mit zahllosen Bühnenhelfern, überaus freundlichen und hilfsbereiten Ordnern sowie einem perfekten Transportsystem für die Musiker schlägt mit kaum weniger zu Buche - und das, obwohl viele Helfer ehrenamtlich zur Verfügung standen.

Immerhin kann sich das Northsea-Festival auf finanzielle Hilfe der Funk- und TV-Redaktion AVRO verlassen, die mit großem Erfolg seit zwei Jahren das Festival im Hörfunk live und im Femsehen in einer dreistündigen Zusammenfassug überträgt.

Angesichts des gewaltigen Programms, das Acket auf die Beine stellt, sind solche Sendezeiten fast zu kurz. AVRO streut aber, übers Jahr verteilt, immer wieder Jazz-Beiträge aus Northsea-Konserven ins Programm. Die Qual der Wahl teilen dabei die Fernseh-Redakteure mit dem täglichen Festival-Publikum.

Bezeichnend für das Northsea-Festival ist aber vor allem die Tatsache, daß nicht nur die Giganten Platz auf der Bühne haben. In immerhin fünf (kleineren) Sälen treten neue Avantgardisten und alte Oldtimer auf - und das keineswegs unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Hier trafen sich die Musik-fans mit Musikern und Journalisten ohne Hektik zu genüßlichem Hören und ungestörtem Fachsimpeln. Der „Bon Bini Saal" schließlich war - mit Übertragungsanlage, Flügel, Baß und Schlagzeug perfekt ausgestattet - das optimale Forum für Amateure, die sich hier vor fachkundigem Publikum zu nächtelangen Jam-Sessions trafen. Mitmachen konnte, wer Lust hatte; folglich ergaben sich die atemberaubendsten Kombinationen.

Und auch für alles andere war perfekt gesorgt: Snacks an allen Ecken und Enden, Eis, Milchshakes und eiskaltes Bier - im Glas und nicht im Plastikbecher - butterzarte frische Matjesheringe und Champagner, herrliches Obst, duftige Törtchen und Waffeln, feine Salate: Würstchen auf Papptellern, an denen nur der Preis saftig ist, sind hier Fremdworte.

Northsea-Jazzfestival 1982: ein rauschendes Fest voller schöner Musik, nostalgischen Begegnungen, avantgardistischen Treffs, aber ohne Zwänge, ohne Hektik und ohne Chaos. Ein Fest, von dem man nur hoffen kann, daß es 1983 wieder - und wenn möglich, ebenso perfekt - stattfindet.

Susanne Pilgram

Sinn für Abwechslung

Jan Rigo und seine Freunde

Sie musizieren als Freunde, wagen den Dialog über die Generationen, der eine könnte der Vater des anderen sein, der Jazz verbindet sie und schreibt ihnen den Spielplan. Zu nennen sind: Jan Rigo (eigentlich Hans Haushammer), der Senior an der Gitarre (Jahrgang 1929). Musikunterricht bei Prof. Grohmann, später Konservatorium, seit 1950 für den Rundfunk tätig, Platteneinspielungen mit Nürnberger und Bamberger Symphonikern, Mitglied bei „Kammermusik und Jazz" und „Ars Nova Ensemble" (Werner Heider). Konzerte mit dem Goethe Institut in Afrika, Mexiko, USA und Kanada.

Auch Max Kienastl spielte schon in den 50er Jahren für den Jazz. Sein Vorbild: Stephane Grappelli. Seit 17 Jahren ist er 1. Geiger bei den Bamberger Symphonikern. Die Jüngeren: Der rührige Rainer Glas, Leiter zahlreicher kleinerer und größerer Gruppen (Jazz Workshop Orchestra), Jazzclubanimateur, Kulturförderpreisträger der Stadt Erlangen und ausgezeichnet mit dem Preis der Deutschen Phonoakademie, beides 1980. Alan Ett kommt aus Boston (Berklee College) und blies sein Saxophon schon für George Russell, Benny Bailey, Valery Ponomarev, Sammy Davis jr. und für die Pointer Sisters. Rudi Roth (München), studierte Schlagzeug bei Billy Brooks und schrieb das Buch „Rhythmik als Erinnerung - oder wie ich die Zeit in den Griff bekomme". Der zweite Schlagzeuger stammt wieder aus dem fränkischen Raum: Dieter Wazansky. Ja und dann gibt es noch eine Sängerin: Lisa Dawson, auch sie kommt vom Berklee College und macht zur Zeit mit eigenem Quartett (mit Yuko Gulda) von sich reden.

Ein buntes Häufchen, ein temperamentvolles Häufchen. Seit mehreren Jahren spielen sie zusammen swingende und bebopende Jazz-Standards, Balladen, Eigenkompositionen und vor allem viel Blues. Dank ihrer Musikalität und Vielseitigkeit wissen sie, worauf es ankommt. Sie halten's mit den Lateinern: varietas delectat. Der Sinn für Abwechslung, für Ökonomie, für unterschiedliche Spieltechniken, Klangvariationen und dynamische Abstufungen paart sich mit ansteckender Spiellaune. Trotz aller Ausdrucksfreude kommt die Botschaft doch eher kammermusikalisch über die Rampe. Das tut wohl und gibt der Musik eine ungemein versöhnliche, humane Note. Man sucht das Gespräch mit dem Zuhörer, geht auf ihn ein, mit Worten und Tönen, eloquent und witzig geführte small talks. Das Publikum ist mit dabei. Das hat Stil, swingt, ist geistreich und unterhaltsam.

Es heißt, der Bayerische Rundfunk sei pleite. So schlimm wird es nicht sein. Jedenfalls reicht es nicht mehr für angemessen honorierte Studioaufnahmen, zumindest bei den Jazzern, da beginnt das Sparen. Man behilft sich mit neuen Vertragsmodalitäten. Diesen verdanken wir die LP „Jan Rigo & Friends ... in time!" (Workshop records 031), die die Musiker in Zusammenarbeit mit dem Studio Nürnberg am 20.1. und 15. 2. dieses Jahres aufgenommen haben. Man spielte, so der Kompromiß, ohne Gage, das technische Know how stellte der Rundfunk, die eingespielten Bänder durften dann für eigene Zwekke verwendet werden.

Diesem Verlegenheitsmodus entsprangen neun Titel: Dreimal der Blues, in E moll („Blue Minor"), in G Dur („Blues for Rainer") und in Freundschaft für Emil Mangelsdorff („Blues for Emil" mit der Sängerin Lisa Dawson, die auf der Platte nur einmal zu hören ist). „Round Midnight" ist eine balladeske Duoimprovisation im Gedenken an Thelonious Monk. Sechs Minuten bleiben einem freitonalen 12-Ton-Thema („Oliva") reserviert. Zwischendurch reißt es den Gitarren-Chef auch mal zu einer solistischen „Spontanimprovisation" hin oder zu einem Gitarren-Geiger-Duo in „West Turn". Im von Jan Rigo ausgezeichneten „Spielplan" hat jeder der Musiker Gelegenheit, sich solistisch zu entfalten und in einer Ballade gedenkt die Gitarre einem kürzlich verstorbenen Freund: „Time has gone". Doch die Platte ersetzt nicht die Atmosphäre des Live-Auftritts. In der Kommunikation mit dem mitgehenden Publikum zeigt sich, daß Jazz eben mehr ist als richtig gespielte Noten.

Jan Rigo & Friends, das heißt Jazz als Frischzellentherapie oder: „Wie ich die Zeit in den Griff bekomme".

Bernd Ogan

Harald Dayot fotografierte bei Jazz ä Juan: (v. l. o. n. r. u.) Carla Bley mit Tochter Karen, Bireli Lagrene, Michel Petrucciani, Charles Lloyd Quartett mit Palle Danielsson und Sonship Theus, Elvin Jones, Arturo O'Farrill, Michel Legrand, Sarah Vaughan, Pat La Barbera mit McCoy Tyner

JAZZ
JAM

Jazz aktuell

Doppelte Abhängigkeit

Jazz in Montreux

Am lokalen Boulevard erschien am Morgen nach dem sechzehntägigen Fest eine gar nicht so erfreuliche Überschrift: über 60 000 Besucher, so hieß es da, hätten diesmal Eintrittsgelder in Montreux gelassen. Das klingt viel, ist aber im Vergleich zum Vorjahr doch eine schmerzliche Einbuße - 75 000 waren es im 15. Jahr gewesen, mithin ein Rückgang von immerhin 20 Prozent im 16. Macht auch der geübte Festival-Nomade in Montreux nicht mehr so schnell vierzig oder fünfzig Franken locker? Oder hat das Programm anno '82 weniger Volk hinter'm sommerlichen Swimming-Pool (oder aus der Badeanstalt) weggelockt?

Vor allem die Jazzfans, konzentriert auf die letzten fünf Festival-Tage an der waadtländischen Riviera, haben sich in diesem Jahr rarer gemacht. Da darf das Finale als Symptom gelten: Sippie Wallace, das Urgestein einer Blues-Sängerin, dann aus Detroit Marcus Belgrave, Jimmy Giuffres Quartett, gefolgt von Charles Lloyd und Co., schließlich das für diese Jazz-Saison wiedererstandene und - erstarkte Modern Jazz Quartet - und dennoch abseits vom Casino-Zentrum leere Stühle reihenweise.

Das Pop-Volk ist da verläßlicher. Die Eröffnung mit den hochgehandelten Talking Heads, die plötzlich noch ins Programm gehievten Crusaders, der Reggae-Matador Jimmy Cliff natürlich und der Funk-Meister Jackson Browne - sie alle haben volle Häuser. Montreux belegt abermals seine Offenheit, die dem Jazz keinen Alleinvertretungsanspruch in Sachen Kreativität zubilligen mag. Kommt dazu, daß die Bindungen zum gut verkaufenden WEA-Konzern dank Festival-Chef Claude Nobs, der beim Musik-Verein im Sold steht, selbstverständlich vorzüglich sind. Und wo - außer im frisch kreierten „Musician"-Label - würde denn wohl im WEA-Hause noch ernstlich Jazz produziert? Rickie Lee Jones ist da mit ihren unübertrefflichen Gratwanderungen zwischen Pop-Melodien und jazziger Umsetzung noch die rühmliche Ausnahme.

So lebt das Jazzprogramm letztlich von Größen, die auch Den Haag bevölkerten, Montreux wurde im 16. Jahr damit auch wieder abhängiger vom reisenden Festivalzirkus des George Wein. Da herrschte in vergangenen Jahren mehr Mut zu spezifischen Ereignissen, zur Exklusivität. Einzig Carmen McRae war nicht in Holland zuvor zu hören gewesen.

Was bleibt denn dann typisch Montreux? Sicher - die Atmosphäre. Die Rucksack-Indianer am Casino ebenfalls - wenn sie auch in diesem Jahr durch mächtig eifrige Hasch-Fahnder etwas vergrätzt wurden. Die Bereitschaft des Bühnen-Teams, sich auf spontanes Amüsement in einer fixen Session einzulassen. Jimmy Cliff profitiert davon, B. B. King auch. Manches, was für sich allein schon leicht überperfekt klingt, bekommt durch die nächtliche Zugabe eben doch noch seinen speziellen Riff. Da kann Montreux' Mannschaft halt letztlich manchen Pluspunkt einheimsen.

Programmatische Konstruktionen sind diesmal weniger gefragt. Oriental Wind kommt im gemeinsamen Abend mit Jimmy Cliff natürlich ein bißchen unter Wert weg, die Lounge Lizards dagegen haben mit der Novo Combo und Bow Wow aus Japan nicht eben die stärksten Konkurrenten. Dizzy mischt sich gewohnt souverän bei einer Präsentation amerikanischer High-School-Big-Bands ein. Drei Nächte gibt's damit, die beteiligten Bands nutzen die Schweizer Erholung auch noch für kostenlose Zeltkonzerte. - Von beachtlichem technischem Niveau.

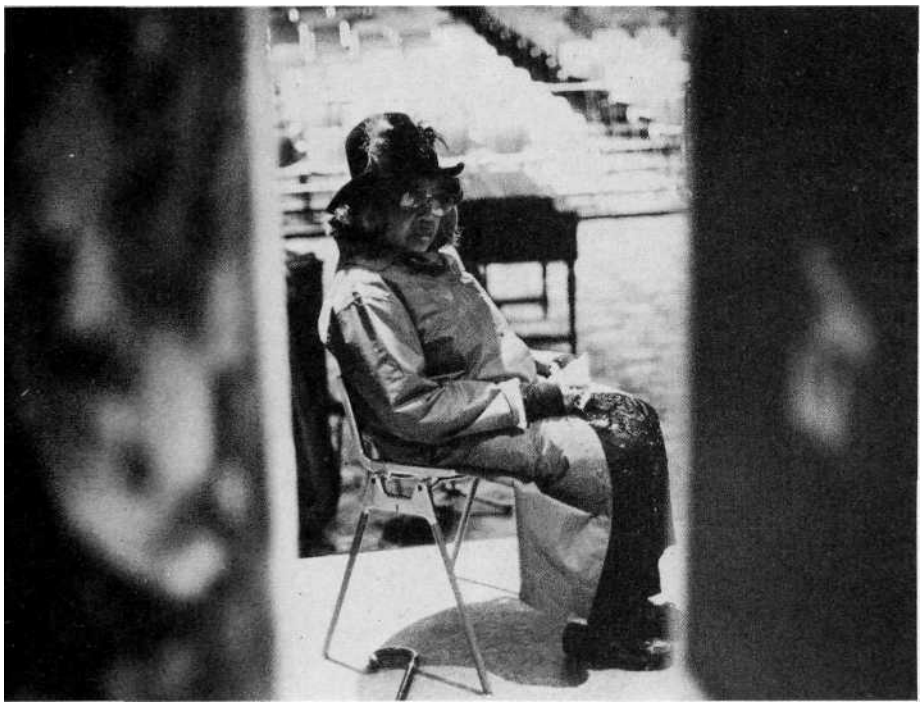
Und dann beginnt das Jazz-Finale. Bedauerlicherweise mit einem der schlappsten Abende, die mir in den vergangenen fünf Jahren in Montreux zu Ohren kamen. Mose Allison beginnt - und gemeinsam mit den (schrecklich unterforderten) Jack Bruce und Billy Cobham gelingt dem „middle class white boy" kaum mehr als ein matter Blues-Abklatsch. Auf Platte klingt das viel überzeugender, im Konzert findet Allison auch nicht einen wirklich zündenden Funken. Auch Lou Donaldson und Eric Gale blasen, respektive zupfen, da kein Feuer hinein. Kein erhebender Auftakt eines „Tribute to Lionel Hampton".

Und auch mit Anita O'Day wird's kaum frecher - obschon sie sich so redlich bemüht. In der unerfreulichen Gesellschaft des japanischen Pianisten Ted Lo, der - wie schon Cees Slinger in Den Haag - nicht mal mit der „Honeysuckle rose" zu Rande kommt, wird die Dame mit der faszinierenden Stimme hörbar nervös, trifft die angepeilten Töne ärgerlicherweise meist knapp unter der tatsächlichen Höhe, räumt schließlich nach mühevollen fünfzig Mitschnitt-Minuten resignierend die Bühne. So etwas ist schlicht ärgerlich, weil hier eine unstreitige Könnerin hirnlos verheizt wird, indem man ihr die angemessene Begleitung versagt.

Kommt dazu, daß an diesem und am nächsten Abend das Ansagemikrophon Slim Gaillard gehört. Was er da so an Plaudereien ins Volk plappert, wird mit der Zeit nachgerade peinlich. Nett, ihn als Musiker in Montreux gehabt zu haben, launig und jung - aber als Moderator? Nein danke.

Wynton Marsalis bleibt in diesem mageren Abend auch ein wenig blaß. Das Wunderkind des vergangenen Sommers glänzte damals zwar kalt - aber immerhin: es glänzte. Nun wird er aber zu wenig gefordert - von angepaßten Youngstern, die hier - wie das Chamäleon Kenny Kirkland, der mit Gene Perla so fintenreiche Synthesizer-Gerüste bastelt - im schlichten Hauptstrom schwimmen wollen. Immerhin hat dieser Abend den gut aufge-

Unstreitige Könnerin: Anita **O'Day** **Foto: Darryl Pitt**



Deftige Country Blues-Erinnerungen: Sippie Wallace **Foto: Hans Kumpf**

legten Hampton selbst zum Finale, jammend, anfeuernd, unverwüstlich - und einen ebenso agierenden Jay McShann. Wenn es doch nur mit ihnen begonnen hätte!

Dave Brubeck, Carmen McRae und B. B. King bevölkern den nächsten Abend. Brubeck hat mich mit seiner Frische überzeugt, die nicht in moderner Hitseligkeit erstarrt. Nicht zuletzt der mit weichen Echoklängen seiner Klarinette experimentierende Bill Smith, ein Veteran des ersten Brubeck-Oktetts, macht diese Versionen der klassischen Moderne so taufrisch und unverbraucht. Und wieviel Brubeck an metrischen und melodischen Spielereien immer noch zu bieten hat, beweisen neue Kompositionen. Filius Chris schließlich ist an der Posaune schon ein bemerkenswert hitziges Blues-Talent.

Carmen McRae wird zum Hit des Abends. Leichtstimmig setzt sie immer wieder über musikalische Stilhürden, mischt Ballade und Lateinamerikanisches, brilliert gegen Ende auch in schlichter Stärke unbegleitet am Klavier. Unterschätzte landen in Montreux halt immer wieder besondere Treffer.

Der folgende Abend gehört ganz dieser kassenfüllenden Jazzrock-Mischung, die mittlerweile bis zur Gesichtslosigkeit perfektioniert wurde. Selbst wenn Billy Cobham seine Glass Menagerie managt oder die versammelten hochkarätigen Herren zur Session ansetzen, will der Talentschuppen nie mehr bekommen als technische Versiertheit. Ganz schön, aber der ganze Jazz ist und wird das nicht.

Den besorgt tags darauf allerdings Lester Bowie. Und sein Musik-Konzept „From the roots to the source", mit dem er schon Balve (hinreißend) und Den Haag (weniger) bespielte, mausert sich im Casino von Montreux endgültig zum Jazz-Ereignis dieses Sommers. Seine und seiner Kollegen Ausflüge ins afrikanische, karibische, jamaikanische und damit letztlich immer tiefschwarze Idiom sind von einem Feuer, das noch jeden Zweifel aufzehrt. Fontella Bass, seine Lebensgefährtin, Martha Bass und David Peaston bringen zudem den ergreifenden Ton ins Spiel, der allen Bowie-Musikanten Kraft verleiht - den Sound des Gospels und Spirituals, der im Casino wieder und wieder zu Ovationen hinreißt. Musikgeschichte und musikantische Kraft wurden wohl lange nicht mehr so überzeugend präsentiert. Fünf Sterne dafür!

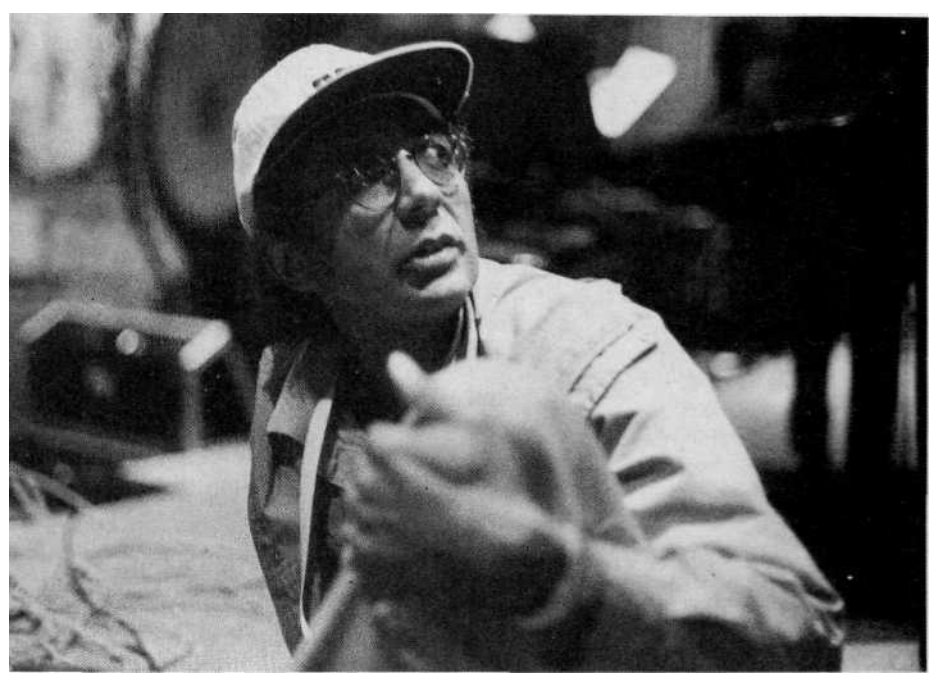
Fast ebenso hitzig ehrten Lou Donaldson, die Bowie-Kollegen Fred Williams und Artie Matthews sowie der vielseitige Cobham den kurz zuvor verstorbenen Sonny Stitt - mit einer kurzen Tour durch Stitts Themen und sein Areal, den swingenden Bebop. Im Duo entlockt der zitierfreudige Donaldson Kumpel Cobham mehr, als der im gesamten eigenen Jazzrock-Gemisch verbreiten kann. Mehr Seele versteht sich.

Mit dem Vater- und Sohn-Quintett aus Von und Chico Freeman stellt sich Bobby McFerrin vor, die Vokal-Entdeckung des Jahres. Al Jarreau kann man nun ohne Sorge in seichtere Gewässer abtriften lassen - McFerrin schafft mehr als Ersatz. Instrumental-Imitationen, ein Seat-Stil, der technisch kaum Grenzen kennt, ausgesprochen lebendig kombiniert - damit kann McFerrin einen neuen Song-Standard setzen. Wenn man ihn nicht (bei der WEA) dazu rumkriegt, nur noch solche Platten wie seine erste in Europa erhältliche zu produzieren. Denn dies ist ein Jazz-Sänger! Kein singender Seichtling.

Souverän und voller Witz das Quintett um Mike Mainieri, Eddie Gomez, Mike Brecker, Don Grolnick und Peter Erskine (der hier die Weather-Report-Dutzendware mal vergessen läßt), schlicht ärgerlich das Geklimper, mit dem die Schweizer Herren Lindemann und Santamaria auf der Corea/Hancock-Duowelle mitsegeln wollen. Eine Kopie, der man eben das bei jedem Ton anmerkt.

Finale. Sippie Wallace erklimmt als erste die Bühne - und bleibt ein wenig zu lange. Denn ihre deftigen Country-Blues-Erinnerungen haben mit der Zeit ein bißchen

Jazz-Markstein der **Moderne: Charles Lloyd** Foto: Hans Kumpf



wenig Variationen aufzuweisen. Aber wer mag es der 83jährigen und ihrem Piano-„Maestro" Henri Chaix ernstlich übelnehmen? Marcus Belgrave kultiviert danach (wieder einmal) den soliden Messenger-Sound, Talent gibt's viel in seinem Sextett, aber es strahlt eigentlich nur die Piano-Dame Gerri Allen. Bei Jimmy Giuffre warten wohl schon alle aufs MJQ - jedenfalls kommt kaum jemand im Saal mit den Experimenten Giuffres zwischen Rock, traditionell swingendem Modem-Jazz und erholsamer Neu-Romantik so recht klar. Dabei beweist hier einer seine Klasse, der eine der elementarsten Spielregeln des Jazz verinnerlicht - nämlich nie, seit nun mittlerweile fast vierzig Jahren, den einmal erreichten Standard für endgültig zu halten. Wenn Plätze zu verteilen wären - Giuffre hätte nach Bowie den zweiten.

Der dritte käme Charles Lloyd zu, der ein vielbejubeltes Comeback feiert. Und zwar aus mehreren Gründen: zum einen, weil sein sonorer Sound, flüssig und stämmig zugleich, nie flachgebügelt, ein Jazz-Markstein der Moderne ist, der allzu lange vermißt wurde. Zum zweiten, weil er mit Michel Petrucciani, einem gerade achtzehnjährigen und schwerstbehinderten Pianisten, das Sensations-Talent dieses Sommers auf die Bühne brachte. Denn da wirbelt einer quasi ohne Anlauf all sein Gefühl über und aus den Tasten, einer, der schon alles kann, ohne dabei - was seine Offenheit für Lloyds musikalische Anregungen beweist - das Lernen verlernt zu haben. Und zum dritten, weil Lloyds Crew mit Palle Danielsson und Sonship Theus so ausgeglichen und auf allen Posten brillant besetzt ist. Besser kann man seine Rückkehr kaum inszenieren. Ovationen dafür in Montreux zu Recht.

Nachts um drei am letzten Programm-Tag: ein Schlußpunkt, der kaum würdiger geraten könnte. Das MJQ, für diese Saison neubeiebt, macht auch die Apologeten der schrankenlosen Jazz-Freiheit wieder einmal sprachlos vor diesem wunderschönen, abgeschlossenen und von so großer Musikalität belebten Konzept des Pianisten John Lewis. Percy Heath scheint mir mittlerweile die Seele des Quartetts zu sein - rund um seinen Bass laufen die Fäden zusammen. Man muß vielleicht nicht wieder 22 Jahre mit dieser marktprägenden Musik leben - aber wie Claude Nobs scheint es mir wichtig gewesen zu sein, diesen Klang noch einmal zugänglich zu machen. Eine der zauberhaftesten Jazz-Reprisen, die überhaupt denkbar scheinen.

Montreux 82 - trotz allem also ein Festival der Highlights? Mag sein. Doch könnte man sich inzwischen wieder etwas mehr Mut und Lust zur Exklusivität wünschen. Zwei Verbindungen, die zur WEA und die zum US-Festival-Zirkus, könnten sich leicht zu Abhängigkeiten auswachsen. Und Montreux' größter Reiz war es immer, kein Festival wie jedes andere zu sein. Für die Freaks vor Ort ebenso wie für die Musiker.

Michael Laages

Im Mittelpunkt New York

Jazz in the garden '82

„Vitale und aufregende Musik", die einen „Ausschnitt aus den vielfältigen Spielformen im Jazz" darstellen sollten, hatte Ralph Schulte-Bahrenberg, angeschlagener künstlerischer und organisatorischer Leiter von „Jazz in the garden", versprochen. Die diesjährigen sieben Konzerte der renommierten Reihe vermochten jedoch kaum für Aufregung zu sorgen. Da tat es dann das Werter schon eher: kein einziger Regentropfen behelligte den sommerlich-sonnigen Garten der Berliner Nationalgalerie.

New York stand heuer im Mittelpunkt, eine lebendige Szene, so lebendig, daß sie gleich viele Festivals heimsuchte. Klar, daß dabei der Anteil der deutschen Gruppen entgegen erklärten früheren Absichten zu wünschen übrig ließ. Nun werden in New York bekanntlich wie nirgendwo sonst die wichtigen Wurzeln der schwarzen Musik gehegt und gepflegt. Lester Bowie etwa, man weiß es, hantiert geschickt mit allem Schwarzem: Blues, New Orleans, Bebop, aber auch Spiritual, Gospel, Soul. Allerdings fällt es oft schwer, die Grenzen zum Kommerz zu ziehen. Doch kitschige Backgroundchöre werden zerrupft, überspielt durch ironische, mitunter witzige Kommentare der Musiker. Das ist es, was dieses Stilgemisch von einem musikalischen Warenkatalog unterscheidet, es erträglich macht. Ein weiteres Octet stellte David Murray vor, unumstrittener Avantgardist der New Yorker Szene. Auch hier triumphiert die große stilistische Bandbreite, das Wissen um und das Spüren von Vergangenheit. Der Weg vom Bebop zum Free Jazz wird von Murray anders angegangen. Um mehr strukturlose solistische Assoziationen handelt es sich, die von impulsiv eingestreuten Klangpartikeln unterbrochen, reflektiert werden. All dies kittet der überragende Schlagzeuger Steve McCall zusammen. Seine von ständigen Wirbeln aufgebrochenen Rhythmusverschiebungen, sind ein metrischer Hintergrund, wie man ihn jeder Band wünschen möchte.

Ein spritziger Saxophonist wie Luther Thomas würde ebenfalls jeder Band zur Ehre gereichen. Er ist überall und nirgends zu Hause. Lässiges Cool-Spiel wechselt mit hitzigen Phrasen und Oktavsprüngen. So unumstritten sein geniales Spiel sein mag, so bedenklich scheint mir der Gruppensound, den er produziert und provoziert. Zwar legt die Musik, ein stets brodelndes Gebräu, im rasenden Tempo los, verläuft sich jedoch auf die Dauer in einfachen, durchsichtigen Klischees. Die tiefste Bass-Saite dominiert und mit ihr die Langeweile.

Keshavan Maslak, in New York als Geheimtip gehandelt, schlägt in die gleiche Kerbe. Seine Formation fühlt sich wohl noch mehr der Einfachheit verpflichtet, will zum Tanz aufspielen. Wieder ein sich aufdrängender Bass, wie überhaupt Bassisten das Markenzeichen des Free Funk zu sein scheinen. Zwei wichtigtuerische Schlagzeuger und eine mäßig begabte Sängerin vervollständigen das Bild der Funk-Bass-Riffs. Maslak selbst kann all dem auf dem Saxophon nichts entgegensetzen. Es bleibt bei Tanzmusik, die vom Publikum dankbar angenommen wird. Schwierig die Zeiten, die nach Tanz verlangen, weitere Kommentare überflüssig machen. Auch über Shannon Jackson, den vielseitigen Drummer, brauche ich wenige Wort zu verlieren. Er trat bereits im letzten Jahr hier auf, warum also schon wieder?

Wie breitgestreut die New Yorker Szene ist, machten auch Fred Frith und das Newton/Davis/Wadul Trio deutlich. Gitarrist Fred Frith ist ein überragender Klangkünstler, der voller Ideen experimentiert. Im Kontrast hierzu die wohlorganisierten, durchkomponierten Stücke von Newton, Davis und Wadul. Mit dieser Musik, die die swingende Spannung vermissen läßt, vermag ich mich nicht anzufreunden.

Alle guten Dinge sind drei, die deutschen Bands nämlich. Mehr mit den Wurzeln europäischer Musik hat sich Friedemann Graef beschäftigt. Der Berliner Baritonsaxophonist macht jedoch von Anfang an deutlich - in seiner Solovariation einer Bluesphrase-, daß Tradition keine Grenzen kennt. Das suitenartige Gebilde, das sein Quartett interpretiert (mit dem klanggewaltigen Posaunisten Conrad Bauer), vereinigt viele verschiedene Formen des Jazz. Klarinettist Theo Jörgensmann ist eine ähnliche Auffassung zu attestieren. Er arbeitet ebenso mit Bluesformeln, arbeitet sich aus konventionellen Themen unmerklich in freiere Gefilde vor. In äußerster Konzentration vermag Theo immer wieder zu fesseln. Seine musikalische Utopie ist, wie Jürgen Engelhardt geschrieben hat, Free Jazz Swing. Günter Christmann, als Cellist diesmal, sorgte im Duo mit dem Pantomimen Andy Geer für viele Slapsticks und happeningartiges Geschehen. Mit Füßen und Händen bearbeitet er sein Instrument, streichelt und schlägt es, wirbelt es gelegentlich um seine eigene Achse oder in artistischer Manier gar über den Kopf. Freilich, bezüglich der musikalischen Substanz ließe sich streiten. Doch allseitige Heiterkeit, die von Andy Geer kommentiert, angestachelt, umgesetzt wird, sie kommt nicht alle Tage vor.

Reiner Kobe

Modern Jazz Quartet mit John Lewis, Percy Heath, Connie Kay und Milt Jackson **Foto: Paul Gerhard Deker**

Ein Festival für Nostalgiker

Pori Jazz 82

Zum 17, Male wurde das Pori Jazz Festival vom 15.-18. Juli in der finnischen Stadt Pori durchgeführt. Das Wetter hätte für ein Freiluftfestival kaum besser sein können und die Veranstalter dürften mit der Besucherzahl zufrieden sein.

Das Eröffnungskonzert wurde vom Lester Bowie Ensemble bestritten und beschrieb eine Art Kurzgeschichte des Jazz. Die Gruppe war verstärkt durch drei Sänger: Bowies Frau Fontella Bass, Martha Bass und David Peaston. In seiner speziellen Art hielt Bowie das Ganze in Gang und sorgte für einen der Höhepunkte des Festivals.

Der zweite Tag im Park Kirjurinluoto begann mit der North Texas Lab 81 Big Band, einer gut getrimmten Studenten Big Band unter der Leitung von K. Neil Slater. Das darauffolgende Steps Quintett mit Mike Brecker, Tenorsaxophon, Mike Mainieri, Vibraphon, Don Grolnik, Klavier, Eddie Gomez, Baß, und Peter Erskine, Schlagzeug, entpuppte sich leider als eine der neuen amerikanischen Gruppen, bei denen die Musiker frei austauschbar sind. Benny Goodman, als King of Swinglängst zur Legende geworden, erschien mit einer aus vorwiegend jungen Musikern. Es mag sein, daß sich Scott Hamilton und Warren Vache ehrwürdig zurückhielten, den vitalsten Eindruck hinterließ jedenfalls der alternde Meister selbst.

Das Samstag-Konzert wurde von der finnischen Kari Komppa Big Band eröffnet. Danach versuchte Bob Wilbers Bechet Legacy Erinnerungen an Sidney Bechet wachzurufen. Die technische Perfektion der Gruppe konnte jedoch nicht das Feeling ersetzen, das die echten New Orleans Musiker hatten. Dagegen klang das nachfolgende Modern Jazz Quartet genau so wie man es erwartet hatte. Es war ein Genuß, in dieser herrlichen Umgebung den altvertrauten Klängen zu lauschen. Die Gerry Mulligan Big Band bestand aus jungen, mir unbekannten Musikern, die zwar einen sehr schönen Sound lieferten, doch selbst keine großen solistischen Leistungen boten. Mulligan selbst wechselte zwischen Bariton- und Sopransaxophon und stand solistisch im Vordergrund. Als viele Zuhörer schon auf dem Weg zu anderen Abendveranstaltungen waren, kam schließlich die Bitter Funeral Beer Band aus Stockholm. Die Frage, ob Bengt Bergers Gruppe mit ihrer afrikanischen Beerdigungsmusik etwas auf einem Jazz Festival zu suchen hätte, wurde bald unwichtig. Der swingende Rhythmus und die vielen Improvisationen brachte das Publikum auf die Beine und eine tanzende Menge wollte die Musiker nicht von der Bühne lassen.

Das Abschlußkonzert wurde vom Hot Club de Norvege eingeleitet. Der Geiger Ivar Brodahl spielte mit drei jungen Kollegen Musik im Stil von Django Reinhardt. Die Martial Solal Big Band hatte es etwas schwer mit ihren typisch mitteleuropäischen, intellektuellen Arrangements. Viel Applaus gab es jedoch für einige Solodarbietungen, speziell für den Geiger Pierre Blanchard. Mit Jon Hendricks & Company ging die Reise wieder zurück in die Jugendjahre des Jazz. Sicher ist dies eine der besten Vocalgruppen, die man zur Zeit hören kann, doch das Repertoire wirkt etwas abgestanden. Die Entwicklung des Jazz hörte schließlich nicht mit Count Basie auf. Gespannt erwartete ich die George Russell New York Big Band mit ihrer

vielversprechenden Besetzung. Leider hatte sich der Auftritt so verspätet, daß ich mich nach dem ersten Titel auf den Heimweg machen mußte, um mein Boot noch zu erreichen.
Außer diesen Freiluftkonzerten gab es eine ganze Reihe von Matinees, Nachtkonzerten und Clubauftritten. Da sich diese oft zeitlich überschnitten und eine sehr schwerfällig arbeitende Presseabteilung nur Karten für jeweils eine Darbietung pro Abend abgab, war es mir nur möglich, eine kleine Auswahl zu hören.
Aus Detroit kam das Sextett um den Trompeter Marcus Belgrave. Die Gruppe spielte gut swingende Bebop-Musik. In der Kunstgalerie war das Gitarrenduo Jukka Tolonen & Coste Apetrea zu hören. Auf ihren akustischen Gitarren boten die beiden ein interessantes Repertoire. Der russische Pianist Leonid Chizhik gab ein Solokonzert, das die ganze Breite dieses Musikers zeigte. Wohlvertraut mit den verschiedensten Musikstilen mischt er Standards, Folklore und freie Improvisation. Die ebenfalls russische Gruppe Allegro um den Pianisten Nikolai Levinovskij war dagegen weniger originell.
Unter den versäumten Darbietungen dürften Heikki Sarmantos „New Hope Mass" und das Olli Ahvenlahti Ensemble wohl die interessantesten gewesen sein.

Paul Gerhard Deker

Führt zurück in die Jugendjahre des Jazz: Jon Hendricks (zweiter von links) mit Judith (links) und Michele Hendricks und Bob Gurland (rechts) Foto: Paul Gerhard Deker

Einzigartiges Festival

Nickelsdorfer Konfrontationen

Wenn in Jazzkreisen der Name Nickelsdorf fällt, geraten weitgereiste Musiker und Fans regelmäßig ins Schwärmen. Und das liegt nicht nur am guten Essen der Jazzgalerie Nickelsdorf, obwohl auch das an sich schon ein erwähnenswerter Gegenstand wäre. Der Hauptgrund ist wohl in der Konzeption und im Rahmen zu suchen: in der bewußten Abkehr von Mammutveranstaltungen, die ja ihre bekannte Eigendynamik entwickeln, je größer, desto (scheinbar) besser. Wo anderenorts das ganze Jahr über kein O-Ton aus einem Saxophon erklingt, aber innerhalb weniger Tage ein Riesen-Festival durchgezogen wird, zeichnet Nickelsdorf (ähnlich wie Willisau) sich durch Kontinuität aus. Die heuer zum drittenmal stattfindenden Konfrontationen sind der Höhepunkt einer ganzjährigen Jazzaktivität, die die wichtigsten Gruppen der internationalen New Jazz-Szene präsentiert. Der idyllische Hinterhof der Jazzgalerie, mit einem Angebot von ca. 500 Plätzen, gewährleistete sowohl eine entspannte Atmosphäre als auch die nötige Nähe zur Bühne, ohne die man doch gleich zur Schallplatte greifen könnte.
Wenn das Willem Breuker Kollektief auftritt, wird man selten enttäuscht, so auch in Nickelsdorf, wo dieses Musiktheater begeisterten Applaus einheimste. Den einzigen Mißgriff hatte man mit dem Hotel Morphila Orchestra gemacht. Der hohe Anspruch, mit dem Peter Weibel und seine Mannen daherkommen, wird durch mediokere Rock-Musik, wie sie jede Amateurband besser auf die Beine stellt, auf keinen Fall gerechtfertigt. Aber die relaxte Stimmung am Ort ließ über dieses eher peinliche Spektakel keine Emotionen aufkommen. Die folgenden drei Ensembles bzw. Solisten führten dann zu einem ununterbrochenen Höhepunkt.
Das bereits seit 1974 bestehende Berlin Art Ensemble spielt heute als Duo, mit dem Begründer Nick Steinhaus auf Altsax und Klarinette und Thomas Borgmann ebenfalls Alt- und Sopransaxophon. Zu den mittlerweile bekannten Saxophongruppen stößt dieses Duo mit einem völlig eigenständigen Konzept, das unnötige Vergleiche gar nicht erst beschwört. Weder die immer noch grassierende Kaputtspielweise noch das bequeme Anlehnen an amerikanische Vorbilder trifft man beim BAE an. Statt dessen ein luftiges, heiteres, mal ins Gegenteil umschlagendes Klanggebräu, das ständig über dem Boden zu schweben scheint. Musikalischer Tiefgang, gepaart mit einer erstaunlichen Palette an Ausdrucksmöglichkeiten. Mit eine der Entdeckungen von Nickelsdorf!
Den brodelnden, vor Intensität berstenden Auftakt der viertägigen Konfrontationen besorgte Jemeel Moondoc mit seinem Quartett Muntu. Dieser junge Altsaxophonist aus Chicago, von dem man die ersten Konzerte im Frühjahr hören konnte, hat sich blitzartig einen Platz in der Gunst des Publikums errungen. Melodiös prägnante Themen aus eigener Feder bildeten das Sprungbrett für ausufernde, aber dabei kurzweilige Improvisationen, die die Musik immer im Fluß hielten. Dafür garantierte auch das dynamische Team an Baß und Schlagzeug: Jay Oliver und Steve McCraven. Im faszinierenden Kontrast zum etwas spröden Ton Moondocs stand der geschmeidige Trompetenklang von Roy Campbell jr., beide traumhaft sicher in der Interaktion.
Einen ganz anderen Aspekt der zeitgenössischen Improvisierten Musik brachte dann Anthony Braxton mit ein. Braxton, der trotz seiner Popularität im deutschsprachigen Raum selten zu hören ist, hatte den Bassisten John Lindberg als Duo-Partner ausgewählt, und dieser Auftritt zeigte, daß er seinem Konzept treu geblieben ist. Die neuen Entwicklungen kommen jedoch in seinen größeren Ensembles doch stärker zur Geltung, als es dieser Duo-Kontext vermittelte. Zudem hatte es Lindberg, der zu den größten Talenten unter den jungen Bassisten zu rechnen ist, anfangs doch schwer, mit der Souveränität seines Kollegen Schritt zu halten. Aber im Verlauf des Auftritts wuchsen die beiden immer mehr zu einer organischen Einheit zusammen.

In die Gettowelt der Chicagoer South Side führte Joseph Jarman seine Hörer. Noch nie habe ich einen so spannenden und intensiven Solo-Auftritt erlebt. Jarman hatte die Zuhörer in seiner Hand wie ein Magier. Wenn auch das von ihm propagierte Klatschen des Rhythmus nie konsequent durchgehalten wurde, der Kontakt zwischen Akteur und Publikum riß nicht ab. Neben seinen Soli auf Saxophonen und Flöten überraschte er vor allem als Rezitator seiner eigenen Lyrik. Was er zum Thema Rauschgift zu sagen hatte, ging unter die Haut und noch einige Schichten tiefer.

Danach dann Leo Smith New Dalta Ahkri, eine Gruppe mit langer Geschichte, die in dieser Besetzung seit sechs Jahren zusammen spielt - falls sie dazu die Möglichkeit erhält. Denn obwohl dieses Ensemble zu den bedeutendsten des Jazz von heute zählt, sind Auftritte ungeheuer rar. Um so größer wenigstens die Freude, wenn man sie wieder einmal erleben kann. Für manch einen dürfte es die erste Begegnung mit dieser feinnervigen, subtilen Musik gewesen sein, die soviel Raum in ihrem Ablauf birgt. Leo Smith, der zu den eigenwilligsten und individuellsten Trompetern und Komponisten des New Jazz gehört, kreiert die kunstvollsten Musikgebäude, denen jeder eingehauchte Ton ungeahnte Sounds entlockt. Dieses Konzert wirkte als Einheit, als Suite, alle Kulturen der Welt - voran natürlich die der „Great Black Music" - in sich reflektierend. Mit dem Flöten, Baß-Klarinette und Saxophone spielenden Dwight Andrews, dem Vibraphonisten Bobby Naughton und dem Bassisten Wes Brown hat Smith die idealen Partner für seine Werke um sich vereint. Bleibt zu hoffen, daß in unserer hektischen, trendorientierten Zeit solche gegen den Strom schwimmenden Musiker sich behaupten können.

Ein konzentriertes Set Weltmusik ganz anderer Natur improvisierte Smith mit Peter Kowald und Günter Sommer. Über das rhythmische Talent Sommers, der bei aller Freiheit in seinem Spiel das swingende Element nie verleugnet, kann man jedesmal nur aufs neue staunen. Drei gleichberechtigte Solisten trafen sich auch im Trio von James Newton, Anthony Davis und Abdul Wadud. Hier stand der kompositorische Aspekt, auf den Davis ganz besonderen Wert legte, im Vordergrund. An der europäischen Kunstmusik orientierte Stücke hielten sich mit freieren, dem afroamerikanischen Erbe entnommenen die Waage. Gerade in unbegleiteten Soli konnten Flötist Newton und Davis am Piano ihre volle Meisterschaft entfalten, die neuen Idiome auf ihren Instrumenten, durch die man beide schon bei den ersten Tönen erkennt. Als gegen Ende des mitreißenden Auftritts vom Lester Bowie Ensemble Martha Bass auf die Bühne kam, um ihre Gospels zu singen, kannte die Begeisterung keine Grenzen. Diese bestimmt über 70 Jahre alte Sängerin ging so auf in ihren Songs, daß man sich unwillkürlich in eine Kirche versetzt fühlte. Tiefe Religiosität und expressive Darstellung waren hier identisch.

Der letzte Tag wartete mit zwei Entdekkungen auf. Der ungarische Pianist Györgi Szabados präsentierte eine dynamisch abgestufte Synthese aus Einflüssen seiner heimatlichen Volksmusik, Bela Bartök und zeitgenössischem Jazz-Piano. Etwas schade war nur, daß Schlagzeuger Antal Sarago dem Differenzierungsvermögen von Szabados oft nur wenig entgegenzusetzen hatte. Als geschlossene Einheit trat United Front aus San Francisco an: Der Name ist hier tatsächlich Omen. Das weitgespannte Material des Quintetts - Blues, Hardbop, Free - ist in überaus origineller Form in den Gesamtablauf integriert, und über allem schwebt ein ernstgemeinter Kollektivgeist. Diese Gruppe um Lewis Jordan, Altsax, George Sams, Trompete, Jason Michaels, Piano, Mark Izu, Baß, und Anthony Brown, Drums, zeigte einmal mehr, daß Kalifornien über ein reiches Potential an ernstzunehmenden New Jazz-Gruppen verfügt.

Junge und alte Topmusiker trafen im neuformierten David Murray Octet zusammen. Der Trompeter Bobby Bradford, früherer Lehrer Murrays, steuerte genauso aufregende Improvisationen bei wie die jungen Talente, etwa Posaunist Greg Harris, der mit gewaltigem Lungenvolumen Variationen über eine afrikanisch inspirierte Phrase verdichtete. Henry Threadgill faszinierte mit einem traumhaft schönen Solo auf der Baß-Flöte. Die Rhythmusgruppe um Curtis Clark, Wilbur Morris und Steve McCall schweißte diese All Stars zusammen, und natürlich die Arrangements von Leader Murray.

Neben diesem niveauvollen Musikprogramm hatten die Nickelsdorfer auch andere Medien mit einbezogen; da gab es täglich Valentin-Filme zu sehen, einen interessanten Beitrag mit Zigeuner-Texten, Becketts Endspiel und anderes mehr. Man mußte sich aus diesem mannigfaltigen Kulturangebot schon gezielt Teile auswählen, wenn man nicht bloß noch konsumieren wollte, was bestimmt auch nicht im Interesse der Nickelsdorfer Konfrontationen lag. Denn die Kommunikation aller Beteiligten, der Veranstalter, Musiker und Besucher, war hier großgeschrieben. So entwickelte sich im Verlauf dieses Festes ein großes Familiengefühi, wie man es bei Mammutveranstaltungen kaum antreffen wird.

Den unzähligen freiwilligen Helfern, die so charmant und unauffällig für das Gelingen sorgten, sei hier gedankt. Und hoffentlich verbreitet sich der Ruf von Nickelsdorf bis zum nächsten Jahr, denn trotz Subventionen konnten die Ausgaben durch die Eintrittsgelder wieder einmal nicht abgedeckt werden.

Stephan Meyner

Aufregende Improvisationen: Bobby Bradford **Foto: Helmut Frühauf**

Jazz aktuell

Fehlen **von Exponenten der heimischen Szene**

Janfest Wiesen '82

Der burgenländische Ort Wiesen im Osten Österreichs war bis vor wenigen Jahren den meisten Österreichern bestenfalls durch den Anbau von Ananas-Erdbeeren ein Begriff. Spätestens seit dem Jazzfest im Juli hat sich Wiesen unter den wichtigen Festivalorten Europas etabliert. Nachdem es beim Jazzfestivai in Velden, Jet-Set-Treff am Wörthersee, im Vorjahr zu einigen handfesten Zusammenstößen zwischen jugendlichen Festivalbesuchern und einer provokanten Exekutive gekommen war, hatte man dort die Nase voll. „Für das Jazzpublikum haben wir hier keinen Platz, das bringt ohnehin kein Geld" ließen die Verantwortlichen in Velden verlauten und sagten für 1982 kategorisch und instinktlos ab. Fritz Thom, Organisator der meisten österreichischen Festivals, übersiedelte kurzerhand nach Wiesen, wo seit Jahren allsommerlich ein Avantgarde-Jazzfestival erfolgreich über die Bühne geht. (Heuer vom 27. bis 29. August, unter anderem mit Paul Motian, Don Pullen, George Adams, Albert Mangelsdorff, Karlheinz Mikiin). Und so hat Wiesen in diesem Jahr zwei Jazzfeste. Die Atmosphäre scheint dafür wie geschaffen: Gemeinde und Gendarmerie zeigten sich kooperativ und das zahlenmäßig stark vertretene Publikum (über 14 000 Besucher) diszipliniert. Daß Open-Air-Festivals dieser Größenordnung trotzdem ihre Problematik haben, ist allerdings bekannt. Einerseits bringen sie in konzentrierter Form eine Vielzahl hochwertiger Musikgruppen und Solisten, andererseits verleiden auch bei guter Organisation Menschenmassen, zu wenig Toiletten, Drängereien beim Buffet und ähnliches so manchen Musikgenuss. Immerhin: das Jazzfest Wiesen 82 war das bisher positivste Festival Österreichs, soweit es das Außermusikalische betrifft. Musikalisch ist man der Konzeption von Velden treugeblieben. Unter kommerziellen Gesichtspunkten ist das wohl zwangsläufig. Trotzdem sollte man die Programmgestaltung solcher Monsterveranstaltungen einmal neu überdenken, denn auch ein Jazzfest der prominenten Namen sollte gelegentlich neue Wege beschreiten. Nimmt man die Festivals in Wiesen, Velden und Wien der letzten Jahre zusammen und bezieht noch mehrere Einzelkonzerte mit ein, so findet man immer wiederkehrende Namen: Stan Getz, Johnny Griffin, Joe Henderson, Freddie Hubbard, McCoy Tyner, Art Farmer, Dollar Brand.... Sicher: jeder einzelne ein Genius, aber hat ein Festival nicht auch die Aufgabe, weniger Etabliertes zu vermitteln?

Hymnenartige Melodik: Dollar Brand
Foto: Robert Urmann

Und noch etwas fällt bei diesen Festivals auf: das Fehlen von Exponenten der heimischen Szene. Hatte man sich im Vorjahr in Velden noch durchgerungen - quasi als Alibi - pro Abend eine österreichische Band als Vorgruppe auftreten zu lassen, beschränkte man sich heuer in Wiesen nur mehr auf eine einzige. Heimische Musiker, die jahrein, jahraus in den Clubs das jazzträchtige Klima wiederhergestellt haben, sind ausgeschlossen, wenn es darum geht, vor einem großen Auditorium zu spielen und etwas mehr als die üblichen paar hundert Schilling Clubgage zu verdienen.

Wiesen 82 bezog in sein Programm natürlich auch Randbereiche des Jazz mit ein. Den Brasilianer Egberte Gismonti etwa, der mit seinem Quartett (Gismonti Klavier, Gitarre, Mauro Senise Altsaxophon, Flöte, Zeca Assumcao, Bass, und Nene, Schlagzeug) mannigfaltige Variationsmöglichkeiten improvisierter Musik demonstrierte und eine folkloristisch orientierte Klangkonzeption einbrachte. Auch der Südafrikaner Dollar Brand verschmilzt Einflüsse verschiedener musikalischer Welten. Die Ausstrahlung seiner Musik geht nicht nur auf die afrikanischen Wurzeln seiner Rhythmik zurück, sondern auch auf die hymnenartige Melodik, die sein rhythmisches Feuerwerk reizvoll kontrastiert, durch ihre Hinwendung zur europäischen Klangromantik aber auch fatal in die Nähe eines Richard Clayderman-Kitsches gerät. Harfenist Andreas Vollenweider erreicht mit seiner Harfe und seinen elektronischen Collagen wohl einen enormen Publikumserfolg, dennoch sorgte gerade sein Auftritt bei diesem Jazzfest für kontroverse Reaktionen. Umstritten blieb auch der Set des heimischen Jonesmobile der Sängerin Christine Jones. Abgesehen von einem deutlichen Leistungsgefälle der Instrumentalisten im Vergleich zu den amerikanischen Stars, bekam das Publikum eine durchaus parodistisch gemeinte Version des Hits „Da da da" in die falsche Kehle. Trotzdem: Christines vokale Ausdrucksstärke, Keyboarders Schrammel akzentuiert gesetzte Clusters und vor allem Hannes Kotteks kristallklare Trompete waren durchaus festivalreif. Ray Barrettos Salsa-Musik, ein Amalgam aus karibischen, lateinamerikanischen und jazzigen Elementen, setzte dem Fest einen reizvol-

Glatt, poliert und überaus melodiös: Stan Getz (rechts) mit Jim McNealy
Foto: Robert Urmann

len Schlußpunkt, zusammengemischt aus percussiver Rhythmik und volksverbundener Melodik.

Die Konzerte der „Nur-Jazz"-Gruppen standen hauptsächlich im Zeichen großartiger Gitarristen und Saxophonisten. Joe Pass besorgte das Opening am ersten Tag und eine glanzvollere Eröffnung hätte schwerlich gefunden werden können. Verblüffend, wie ein Musiker ganz allein die Zuhörerschaft sofort in den Griff bekommen kann. Pass' flexible Handhabung von Singlestrings, Bass-Saiten und Akkordtechnik, unterbrochen von unvorhergesehenem Tonartwechsel und a capella-Passagen war äußerst wirkungsvoll. Nicht minder mitreißend gestalteten The Great Guitars zwei Tage später ihr Konzert. Lokker swingend jammten sich Charlie Byrd, Barney Kessel und Herb Ellis durch ihren Set. Alle drei verfügen über einen schier unerschöpflichen Ideenreichtum und brillante Technik, wobei vor allem Byrds Mixtur aus Melodielinien und mit ihnen verflochtenen Akkorden besticht. Eine zeitlose Musik, die nichts von ihrer Frische verloren zu haben scheint und auch jüngste Zuhörer begeistert.

Der erste bedeutende Saxophonist des Festivals war Benny Golson, der zusammen mit Art Farmer sein Jazztet reaktivierte. Gemeinsam mit Curtis Fuller, Posaune, agierte hier die Original-Frontlinie, blendend assistiert von einer Rhythmusgruppe, bestehend aus dem brillanten Pianisten Mickey Tucker, Rufus Reid, Bass, und einem traumwandlerisch sicheren und dezenten Al Heath, Drums. Während Art Farmer möglicherweise sein bestes Horn der letzten Jahre blies, vermißte man bei Golson doch einiges seiner stupenden Technik und individuellen Tongebung. Das Fehlen letzterer könnte aber auch auf eine verzerrte Tonwiedergabe zurückzuführen sein. Zu den alten „Ohrwürmern" des Jazztets, „Whisper Not", „Killer Joe" und „Blues March", steuerte Golson, der erstmals in Österreich zu Gast war, einige neue Kompositionen bei, die seine typische melodische Handschrift trugen.

Das Super Star Quintet als darauffolgende Gruppe ließ an ausgewogenen Arrangements einiges zu wünschen übrig. Freddie Hubbard, Trompete, Joe Henderson, Tenorsaxophon, Kenny Barron, Piano, Ron Carter, Bass, und Tony Williams, Drums, verlegten sich hauptsächlich auf glanzvolle Marathon-Chorusse, wobei jene von Joe Henderson wohl die ausdrucksstärksten waren. Glatt, poliert und überaus melodiös gab sich einen Tag später Stan Getz. Schade, daß gerade bei seinen subtilen und lyrischen, harmonisch wohlkonstruierten Improvisationen über Balladen wie „Lush life" der Sound total zusammenbrach. Zu einer Hommage an John Coltrane sollte das Konzert von Love & Peace werden. Leider glänzte Pharoah Sanders durch Abwesenheit. Was blieb, war eine Musik mit modaler Harmonik und durchgehendem Rhythmus und als solche dem Hardbop zurechenbar. McCoy Tyners Virtuosität geriet nie zu eitler Selbstzweck-Artistik und Elvin Jones' pulsierende Kraft sowie Richard Davis' gezähmte Impulsivität erzeugte oftmals brennende Expressivität, in der Gitarrist Jean Paul Bourley zeitweise schwächlich wirkte.

Unbeeinflußt von Moden präsentierte sich Johnny Griffin mit seinem Quartett. Sein Hardbop ist ausgereift und sein Vortrag voller Rasanz, Vitalität und technischer Meisterschaft. Seine nie versiegende Phantasie und seine Energie machen ihn sicherlich zu einem der wichtigsten gegenwärtigen Tenoristen. Beeindruckend und inspiriert auch seine Sidemen, allen voran Pianist Ronnie Mathews. Etwas außerhalb des vom Mainstream und Hardbop geprägten Rahmens bewegten sich die Lounge Lizards und Carla Bley mit ihrem Zehnmann-Orchester. Erstere boten eine seltsame Verbindung aus Bop, Funk, Swing und Rock, ohne daraus etwas wirklich Beständiges und Originelles zu destillieren. Ideen blieben in Ansätzen stecken und handwerkliches Können blitzte nur zeitweise auf. Carla Bleys Auftritt hingegen war schlichtweg grandios. An der Orgel sitzend oder fragil dirigierend holte sie aus ihrer famosen Band musikalische Piecen zwischen witzigem Sarkasmus und pathetischer Getragenheit. Namen wie Strawinsky oder Weill drängen sich gelegentlich zum Vergleich auf, doch zwischen diesem Flair verfremdeter E-Musik und persiflierter Balladen mit „Pfefferminz-Akkorden" blitzen plötzlich hymnische Wucht und erdiger Blues. Clownerien des Drummers D. Sharpe, herzhafte Solistik des Posaunisten Gary Valente und des Tubisten Bob Stewart, präzise Tuttis und ekstatische Soloexkurse der Saxophonisten Tony Dagradi und Steve Slagle durchsetzen das skurril komponierte Material dieser erstrangigen Schreiberin des New Jazz. Ein Höhepunkt, den auch ein nicht mehr ganz konzentriertes, überfüttertes Publikum noch zu schätzen wußte.

Klaus Schulz

Vokale Ausdrucksstärke: Christine Jones

Erstrangige Schreiberin: Carla Bley

Gezähmte Impulsivität: Richard Davis
Fotos: Robert Urmann

Jazz aktuell

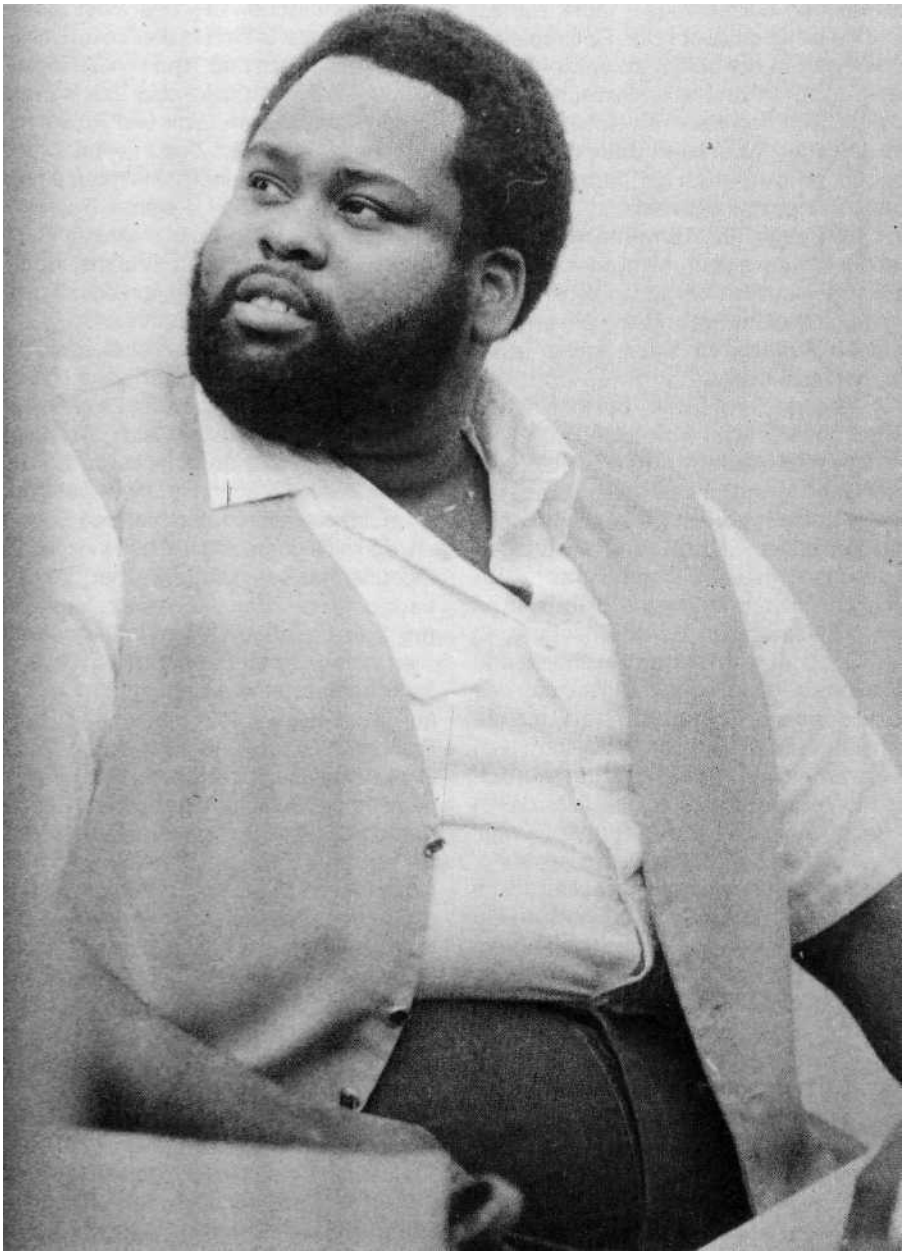
Von den Wurzeln zur Quelle

Lester Bowie Octet

Inbrünstiger Gospelgesang: Martha Bass
Im Zusammenspiel viel Einfühlungsvermögen: Lester Bowie (l.) und Ari Brown
Fotos: Eberhard Janke

Bahnt sich jetzt die Auflösung des **Art** Ensembles of Chicago an? Mehr und mehr engagieren sich die Mitglieder in getrennten Projekten, und im vergangenen Jahr kamen die fünf Musiker ganze drei Mal (für insgesamt einen Monat) zu Konzerten und Klubauftritten zusammen. Der Trompeter Lester Bowie scheint die stärksten Aktivitäten in Richtung einer Solo-Karriere zu entfalten. Neben zahlreichen Schallplattenprojekten formierte er das gigantische, 59köpfige Sho Nuff Orchestra, das allerdings bisher nur einmal 1979 auftrat, und gründete jetzt das New York Hot Trumpet Quintet. Seit mehr als drei Jahren arbeitet er außerdem mit einer Gruppe, deren musikalisches Konzept er mit „From the roots to the source" bezeichnet. Mit dieser Formation spielte er auch in der Konzertreihe Jazz in the Garden in Berlin. Allerdings gab es hier zwei Umbesetzungen: Anstelle von Hamiet Bluiett kam Ari Brown (Tenor- und Sopransaxophon) und für Donald Smith saß Art Matthews am Piano. Der Bassist Fred Williams und der Schlagzeuger Philip Wilson vervollständigten die Rhythmusgruppe.

Der Jahreszeit und dem guten Wetter angemessen erklang als erstes „Summertime", und dies ließ bereits aufhorchen: Great Black Music - und dann ein Thema des weißen Komponisten Gershwin? Schon nach wenigen Takten zeichneten sich die ersten Deformationen und Übersteigerungen ab, wodurch eine ironische Distanz hergestellt war. Und so geriet das Stück zum Lehrstück einer doppelten Transformation: als weiße Aneignung schwarzer Musik in Form der „Negeroper" der zwanziger und dreißiger Jahre und deren instrumentale Rückübersetzung ins afroamerikanische Idiom unserer Tage. Doch dies war nur ein Nebenaspekt der musikalischen Archäologie, die Lester Bowie bei seinem Auftritt vorführte. Mit Hilfe von drei Vokalisten - David Peaston, Fontella und Martha Bass - arbeitete er die Tradition von Blues, Spiritual und Gospel auf, ohne diese jedoch voll in „seine" Musik zu integrieren. So standen die Zitate als historische Versatzstücke etwas isoliert in einem musikalischen Kontext, der nur durch seinen didaktischen Anspruch puren Eklektizismus verhindert. Andererseits bietet die Verbindung freier Spielkonzeptionen mit traditionellen Formen die Chance einer Popularisierung und damit des Ausbruchs aus dem Zirkel esoterischen Intellektualismus.



Die Lacher auf seiner Seite: David Peaston Foto: Eberhard Janke

Musikalisch bewegten sich die Darbietungen auf hohem Niveau. Lester Bowie verfügt souverän über die gesamte Ausdrucksskala seines Instruments, vom „sprechenden" Horn bis zur strahlenden Brillanz Armstrongscher Prägung. Dabei blieb er in fortwährender Bewegung, die Trommel gleichsam als Taktstock verwendend, mit dem er die Richtung der musikalischen Entwicklung steuerte. Der Saxophonist Ari Brown bewies im Zusammenspiel viel Einfühlungsvermögen, überzeugte aber auch in seinen solistischen Beiträgen, deren Stilistik sich trotz aller Eigenständigkeit nahtlos in das Ensemblespiel einfügte. Mit „gewisperten" Einsätzen, dann wieder mit vollem Power Play, schöpften die Bläser das dynamische Spektrum in voller Breite aus, wobei ihnen die Rhythmusgruppe äußerst flexibel folgte, ohne jedoch auf eigene Initiativen zu verzichten. Philip Wilson brillierte in einem temperamentvollen Schlagzeugsolo, bei dem insbesondere die trockenen Schläge auf den Rand der Snare Drum wirkungsvoll zur Geltung kamen - ein Effekt des für die Akustik des Skulpturengartens typischen Doppelechos. Daß sich auch dann, wenn Bowie und Brown aussetzten, ihre Energie auf die Mitspieler zu übertragen schien, kann als ein beeindruckendes Phänomen kreativer Potenz gewertet werden.

Nach einigen instrumentalen Nummern traten dann die Vokalisten hinzu. Schon das Erscheinen der imposanten Gestalt des Sängers David Peaston auf der Bühne genügte, einen spontanen Vorschußbeifall auszulösen, den er durch seinen gefühlvollen, mit Kopfstimme vorgetragenen Gesang sogleich rechtfertigte. Auch die beiden Sängerinnen präsentierten sich in ausgedehnten Solobeiträgen, wobei Martha Bass mit ihrem inbrünstigen Gospelgesang eine sakrale Atmosphäre schuf, die in eigentümlicher Weise mit der vom Skulpturengarten aus sichtbaren Matthäi-Kirche korrespondierte. Ob dort ihre emphatischen Lobpreisungen Gottes nicht besser plaziert gewesen wären, sei dahingestellt. Fontella Bass, die während der Gospelnummern die Begleitung am Piano übernommen hatte, holte mit ihrem Blues das Auditorium in die weltlichere Sphäre von Liebe und Leid zurück. Im Duett mit David Peaston gelang ihr schließlich eine köstliche Persiflage jener schwülstigen Background-Gesangsmanier, deren ,,dub-dub-du-dah" schon so manches Musikstück zur Strecke brachte. Aber auch wenn Sänger David Peaston in einem Reggae das „Rrrr" genüßlich ausrollt, hat er die Lacher auf seiner Seite.

Überhaupt schien das Lester Bowie Octet vor nichts zurückzuschrecken: Dreivierteltakt, Marsch, Schnulze, Pathos, „falsche" Töne, Reggae, Soul, Blues, Gospel, Free Jazz und Klamauk - alles wird verwendet, verarbeitet, verfremdet, wobei der Wunsch nach Volkstümlichkeit - von Bowie selbst drastisch als „good old country ass-kicking" bezeichnet - unüberhörbar ist. Der Anspruch, die Wurzeln heutiger Black Music freilegen zu wollen, scheint mit dieser Musik eingelöst zu werden. Aber von den Wurzeln zur Quelle? Wenn dies nicht als Pleonasmus verstanden werden soll, könnte es nur bedeuten, zu den afrikanischen Ursprüngen (und damit in die Sphäre einer autonomen Kultur) zurückzukehren. Genau diesen Weg hat das Art Ensemble of Chicago in den siebziger Jahren beschriften und ist dabei sowohl optisch als auch akustisch zu überzeugenden Ergebnissen gelangt. Für Lester Bowie, der zu dieser Leistung maßgeblich beigetragen hat, scheint das afrikanische Erbe jetzt eher Ausgangspunkt (im Sinne einer impliziten Voraussetzung) als Ziel zu sein. Daher wäre sein Konzept mit „From the source to the roots" wohl besser umschrieben.

Daß das Publikum, unberührt von derartigen Verbalisierungsproblemen, eine große Bereitschaft zeigte, auf die Musik einzugehen, zeigt, wie sehr sich die Zeiten geändert haben. Noch vor wenigen Jahren hätten so krasse stilistische Gegensätze, wie sie hier präsentiert wurden, ein erbittertes Pfeifkonzert ausgelöst. Jetzt hingegen wurde die „ländliche Arschtreterei" mit starkem Beifall quittiert. Gewachsene Toleranz? Verständnis für die Botschaft? Sehnsucht nach Einfachheit? Ehrfurcht vor Bowies Prominenz? Wer weiß ... Die entspannte Atmosphäre eines warmen Sommerabends dürfte jedenfalls zur positiven Stimmung ihren Teil beigetragen haben.

Eberhard Janke

Jazz aktuell

Fast ohne Django

Musik- und Kulturtage Deutscher Zigeuner

Seit der vielbeachteten Präzedenzveranstaltung der „offenen Begegnung zwischen Zigeunern und der Bevölkerung" im Oktober 1979 in Darmstadt hat es ähnliche Unternehmungen - wenngleich in bescheidenerem Umfang - in zahlreichen Städten gegeben, stets in Verbindung mit Musik, Information und Diskussion. Bewährt vor allem deshalb, weil die Musik der Zigeuner in aller Regel diejenige ihrer Daseinsäußerungen darstellt, auf die sich das wohlwollende Interesse der Nichtzigeuner konzentriert. Sie eignet sich deshalb am ehesten dazu, als Vehikel dafür zu dienen, diese Front von Gleichgültigkeit, Mißtrauen und offenen Aggressionen - die fast schon typischen Verhaltensweisen gegenüber Abnormitäten, in diesem Fall: die Andersartigkeit einer Minderheit, die regelmäßig auf Unwissenheit und Vorurteilen, aber auch unterschwelligem Neid beruhen - durch Information über die heutige Lebensweise des Zigeuners zu durchbrechen. Zu einem nicht unerheblichen Teil besteht diese Information aus dem werbenden Herausstreichen stattgefundener Anpassung (in bestimmten Punkten der Lebensgestaltung) an die herrschende Gesellschaftsordnung der Mehrheit. . .

Freilich haben die Zigeuner zwischenzeitlich auch den wirtschaftlichen Nebeneffekt dieser Veranstaltungen erkannt und zu nutzen gelernt. So mancher „gatje" (Nichtzigeuner) erfährt hier endlich, daß das Bild vom „Ziehgauner", aber auch von der Lagerfeuerromantik im Grünen längst nicht mehr stimmt, und daß es sich nur durch die nie an der faktischen Entwicklung überprüften Überlieferung bis heute halten konnte. Der weitaus überwiegende Teil der heute in Deutschland lebenden etwa 50 000 Zigeuner ist seßhaft und reist nur im Sommer - in Ausübung eines Handelsgewerbes. Unter ihnen gibt es soziale Schichten wie in der übrigen Gesellschaft auch - und ebenso verhält es sich mit der Kriminalität. Eine undifferenzierte Denkweise von Nichtzigeunern sieht jedoch in jedem Eigentumsdelikt dieser „schwarzen Schafe" ihre Schablone vom „Ziehgauner" bestätigt. Nicht ohne Stolz weisen die Zigeuner daraufhin, daß es in ihrer internen Kriminalstatistik Deliktgruppen gibt, und zwar die Sexual- und Drogendelikte, die - ganz im Gegensatz zur übrigen Gesellschaft - eine äußerst geringe bis überhaupt keine Rolle spielen. Eine Analyse der hierfür verantwortlichen soziologischen und sexualethischen Faktoren würde den Rahmen dieses Berichtes sprengen. Nur soviel: Unter den soziologischen Faktoren ist der für unsere moderne Industriegesellschaft außergewöhnlich enge Familienverband, der die Lebensinhalte seiner Mitglieder zumeist nach traditionellen Vorgaben konkret umreißt und für Unwägbarkeiten ein engmaschiges Auffangnetz bildet, sicher einer der bedeutsamsten.

Die Lagerfeuerromantik besteht heute nicht selten aus Holzkohlengrills auf asphaltierten Stellplätzen am Stadtrand oder gar neben Schuttabladeplätzen - je nach „Entgegenkommen" der Behörden. Mit den ersten „Musik- und Kulturtagen Deutscher Zigeuner" fand nunmehr während der letzten Maiwoche d. J. auch in der mittelbadischen Stadt Offenburg, in der Zigeuner der Sippen Reinhardt und Winterstein leben, eine Veranstaltung des beschriebenen Charakters statt, für die der Gitarrist und Leiter der Musikformation „Gipsy Family Reinhardt" verantwortlich zeichnete und die sich der finanziellen Unterstützung der Stadt erfreute. Dabei zeigte sich schon in der Namensgebung, daß sich die Zigeuner mit ihrer Uneinigkeit untereinander bei ihren Bemühungen um den Abbau von Vorurteilen und ihrem Kampf gegen Diskriminierungen durch die Nichtzigeuner selbst im Wege stehen. So beharrte der Veranstalter Reinhardt auf der Bezeichnung „Zigeuner" - in Abgrenzung zu der von den großen Zigeunerorganisationen wie z. B. der deutschen Sinti-Union vertreten Forderung, der von dem Schimpfwort „Ziehgauner" abgeleitete Begriff „Zigeuner" durch die Bezeichnung „Sinti" bzw. „Rom" zu ersetzen (vgl. JP 12/81,1 FN 1).

„Das wichtigste Gut für den Zigeuner ist die Familie. Jeder Familienvater ist bei uns Oberhaupt und somit für die ganze Familie verantwortlich; der Zigeuner will keine Institution, die stellvertretend für ihn eintritt", erklärt Reinhardt. Daß die Zerstrittenheit der Organisationen untereinander wie auch diese Ablehnung übergeordneter, stärkerer Institutionen und Interessenvertretungen den Kampf der Zigeuner schwächt, liegt auf der Hand und wirft im übrigen die Frage auf, wie es sich im Zusammenhang mit der erstrebten gleichberechtigten wie gleichverpflichteten Integration in die einzelnen Gemeinden mit der Haltung zu den repräsentativ-demokratischen Entscheidungsgremien verhält. Was die Bezeichnung anlangt, so entspricht der Autor im Rahmen dieser Berichterstattung dem Wunsch des Veranstalters und der Zigeuner, die unter Einnahme desselben Standpunktes an der Veranstaltung mitwirkten.

Der musikalische Teil des Festivalprogramms gliederte sich in drei Teile: Literatur & Musik, Jazz und Traditionelle Zigeunermusik. Zum Auftakt also Lesung und Lieder - das waren Lyrik und Prosa von Zigeunern und über Zigeuner (u. a. aus Novalis „Drei Zigeuner", Matthäus Maximovs Roman „Die siebente Tochter", Garcia Lorcas „Zigeunerromanzen") und ausgewählte Lieder von Brahms, Schumann, Dvorak, gesungen von dem Zigeunertenor Edwin Franz Fürth.

Das erste Konzert des Festivals stand sodann - für einige Besucher sicherlich etwas überraschend - ganz im Zeichen des Jazz, und es gestaltete sich zu einem rundum begeisterten musikalischen Ereignis. Zwei Zigeunerinstrumentalisten mit ihren Jazzcombos traten hier den Beweis an, daß sich der musikalische Horizont der Zigeunermusiker nicht etwa nur bis zum traditionellen Zigeunerswing erstreckt (falls dies tatsächlich jemand angenommen hatte), sondern auch die zwischenzeitliche Jazzentwicklung umfaßt.

Im kurzweiligen Programm der Zipflo Reinhardt Group und des Bobby Falta/ Dunja Blum Quintetts fanden sich mit zeitgemäßem Geist interpretierte Bebop-Standards, A.C. Jobims Brasil-Jazz, Stevie Wonders „You are the sunshine of my life", dessen Eignung für eine Jazzadaption schon unzählige Interpretationen unterschiedlicher Qualität hervorbrachte, wobei diejenige der Zipflo Reinhardt Group durch ihre unprätentiöse auf einlullende Ornamentik verzichtende Gestaltung gefallen konnte, sowie eigene Kompositionen modernen Zu- und stilistischen Verschnitts. Nichts war's mit dem angekündigten Jazzrock - und dem war gut so. Stattdessen zeigte sich Zipflo Reinhardt von seiner besseren Seite: als Jazzgeiger mit gutentwickelter Phrasierungstechnik, mit einem ausgeprägten, von Einfallsreichtum genährten Improvisationsvermögen und einer üppigen Portion Swing. Mit scharfer Intonation und einem gänzlich vibratolosen Strich setzte er sich bewußt von der traditionellen Spielweise des Zigeunergeigers ab, spielte keinen „Zigeuner-Jazz", sondern richtete sich nach allgemeingültigen jazzmäßigen Spielmaximen.

Über den Gitarristen Bobby Falta läßt sich ähnliches sagen. Nach zehn Jahren Zigeunerswing und -folklore bei Schnukkenack Reinhardt erfolgte nunmehr seine Umorientierung zum Bebop-Jazz. Sein Spiel verrät ein gründliches Studium der großen amerikanischen Gitarristen wie Joe Pass, Jim Hall, auch Kenny Burrell. Der warme, runde dezente Klang seiner Gitarre gaben zusammen mit der einfühlsamen, lyrischen Melodieführung besonders den Balladen wie „Gentle rain" und „Round about midnight" ein stimmungsvolles Profil. Damit war er aber auch der

adäquate Partner für ein unbegleitetes Duo mit der Sängerin Dunja Blum. Nicht mangelndes Talent, sondern mangelndes Vertrauen in die eigenen Möglichkeiten schwächte die Überzeugungskraft von Dunjas Auftritt. Sie zeigte gelegentliche Unsicherheiten bei der Intonation entlegenerer Tonlagen und zog sich vor allem auf eine gleichförmige, verhaltene Stimmintensität und eine begrenzte Ausdrucksskala zurück, statt die Stücke mit Abstufungen, wechselnder Dynamik und vokalistischer Attacke in eine eigenständige interpretatorische Form zu gießen.

Im übrigen waren beide Formationen mit Nichtzigeunern, und zwar - als weitere Überraschung für das Offenburger Publikum - mit wohlklingenden Namen der mitteleuropäischen Jazzszene besetzt. Im Falta/Blum Quintett agierte als weiterer Melodiker mit eingebungsvollen Soli wie Begleitwerk der Stuttgarter Vibraphonist Wolfgang Lackerschmid, bei Zipflo nahm die gleiche Position der technisch gut gerüstete, mit einem differenzierten Anschlag ausführende österreichische Pianist Albert Mair ein. Lackerschmid wie Mair haben auch anderweitige Engagements mit jazzaffinen Zigeunermusikern, Lackerschmid im Bireli Lagrene Ensemble und in Hannes Beckmanns Sinto, Mair im neuen Häns'che Weiss Ensemble. Für ein herrlich kompaktes, drivendes Rhythmusfundament sorgten in beiden Combos ausgezeichnete Rhythmusgespanne: bei Zipflo der umsichtige Freiburger Baßist Peter Bockius und der Big Band-erfahrene (ORF-Big Band, Wiener Art Orchester) österreichische Drummer Fritz Ozmec mit seinem pulsierenden, treibenden Schlagwerk, bei Falta/Blum der aufmerksame Darmstädter Baßist Jürgen Wuchner und der polnische Schlagzeuger Janusz Stefanski, der ein ebenso motorisches wie feingliedrig-gestalterisches Perkussionsgeflecht beisteuerte. Allein: Bei den Arrangements hätte man sich anstelle der mit wenigen Ausnahmen gleichbleibenden Abfolge der Soli etwas mehr Abwechslung gewünscht.

Mit einem glanzvollen Abend der traditionellen Zigeunermusik klang schließlich das Festival aus. Zigeunerfolklore in jener unwiderstehlichen Mischung, bei der Melancholie und überschäumende Lebensfreude nur durch einen Atemzug bzw. einen Taktstrich getrennt zu sein scheinen und die beim Publikum jene klischeebelastete Assoziation vom rauschenden Zigeunerfest am Lagerfeuer neben einem kristallklaren Bach in Gottes unasphaltierter Natur zu erwecken vermochte, setzte in munterem Wechsel mit swingenden Evergreens aus den 30er und 40er Jahren einen für die Zielsetzung des gesamten Festivals werbewirksamen Schlußpunkt. Der Abend wäre aber zu einem wahrhaft mitreißenden Konzertereignis geworden, hätte er nicht in einer riesigen, nur zu einem Drittel besetzten Halle, sondern in der dichteren Atmosphäre einer kleineren Räumlichkeit stattgefunden. Denn diese Musik braucht den hautnahen, zwanglosen Kontakt, um ihre volle Wirkung, ihre stimulierende Kraft entfalten zu können. So aber entzündete der gelegentlich überspringende Funke nur ein „emotionales Sparflämmchen" bei den Zuhörern. Und der Distanz des Publikums zu den Musikern kam schon fast wieder symbolischer Charakter z u . . .

Mit einer üppigen Portion Swing: Zipflo Reinhardt

Nach der Eröffnung durch das Markus-Reinhardt-Ensemble, vier Amateure aus Köln, die es naturgemäß schwer hatten, das Publikum für die nachfolgenden Profis einzustimmen und nichtsdestoweniger mit einer von dem Akkordeonisten Guido Reinhardt selbstgebastelten Musette gefallen konnte, folgte die am Ort schon bestens bekannte Gipsy Family Reinhardt, bei der allein schon neben dem Bassisten Lippo Schumacher aus vier Gitarristen bestehende, geschlossene Rhythmusblock mit seinem präzis-synchronen und energetisch-treibenden Spiel eine wahre Ohren- und Augenweide war, in die dann freilich auch die gefühlvolle, leidenschaftliche Melodieführung des Violinisten Kaspary Reinhardt einbezogen wurde. Ein Gewinn für die Formation ist der neu hinzugekommene zweite Sologitarrist Gigi Reinhardt, ein junges Talent, das reizvolle Kontraste durch improvisatorische Frische zu den etwas routiniert wirkenden Soli Faty Mettbachs zu setzen vermochte.

Eine weitere Steigerung im Programmablauf brachte die letzte Gruppe des Abends, der Hot Club The Zigan - nun endlich eine Combo, die sich schon in ihrer Namensgebung auf den legendären Hot Club de France Django Reinhardts beruft und die auch dessen Instrumentation übernommen hat. Wer nun allerdings glaubte, er bekäme Djangos unsterbliche Melodien wie „Manoir de mes reves" oder „Douce ambiance" zu hören, der wurde zwar enttäuscht, doch die mit technischer Brillanz und spielerischem Elan dargebotene Folklore, die unverbraucht wirkenden Interpretationen solcher sich im Repertoire jeder Zigeunerformation findenden Swingnummern wie „How high the moon" oder „Stella by starlight", aber auch Bachs Adagio, wie man es trotz bereits stattgefundenen Jazzadaptionen wohl noch nie zuvor gehört hatte, waren mehr als eine Entschädigung. Mit dem Violinisten Schmitto Kling, der mit beeindruckender Eleganz und einer nahezu klassizistischen Kontrolliertheit spielt, und dem virtuosen Gitarristen Meggi Patay, dessen swingende Soli gar mancher Folklore-Nummer einen deftigen Jazz-Drall beifügten, besitzt dieser Hot Club zwei hervorragende Solisten, die dem Konzert Glanzpunkte aufsetzten.

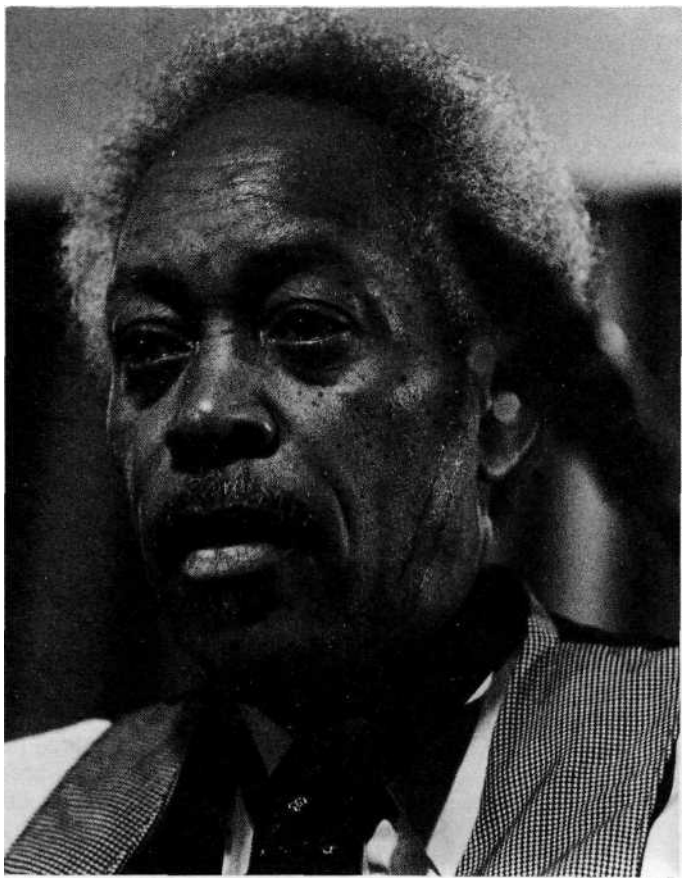
Unterm Strich wies dieses Musikprogramm des Festivals eine überraschende Lücke in der musikalischen Selbstdarstellung auf: Keine der Formationen widmete sich zumindest schwerpunktmäßig der Musik Django Reinhardts, dessen Ideen freilich gleichwohl in der Konzeption der Gipsy Family und des Hot Clubs, vor allem aber in der Spielweise ihrer Sologitarristen - am auffallendsten in der Phrasierungstechnik Meggi Patays - präsent waren.

Gerhard Litterst

Jazz News

Sonny **Stltt** in Boston gestorben

Am 23. Juli starb in Boston der amerikanische Alt-, Tenor- und Baritonsaxophonist Sonny Stitt im Alter von 58 Jahren an Krebs.
Nach dem Tod von Charlie Parker im März 1955 waren es zwei Namen, die genannt wurden, wenn es um die Frage nach dem möglichen Erbträger dieses großen Neuerers ging: Cannonball Adderley und Sonny Stitt. Der damals 31 jährige Stitt, Spross einer Bostoner Musiker-Familie, hatte Klavier. Klarinette und Altsaxophon spielen gelernt, am Beginn seiner Karriere mit Tiny Bradshaw gespielt und war zu einer Spielart gelangt, die ganz der Charlie Parkers entsprach, den er zuerst auf Platten im Jay McShann Orchester und 1943 erstmals persönlich kennengelernt hatte. Daß Dizzy Gillespie Stitt 1945 in sein Quintett holte, beweist, wie sehr der 21 jährige stilistisch dem um nur *3Vz* Jahre älteren Parker entsprach.
1947 erhielt Stitt den New Star Preis der Zeitschrift Esquire, 1949 leitete er gemeinsam mit Gene Ammons eine mitreißende Jazzgruppe, blies Tenorsaxophon, um dem ständigen Vergleich mit Parker zu entgehen, der seinerseits viel von seinem jüngeren Kollegen hielt, sich mit ihm anfreundete. Durch seine Platten und - Ende der 50er Jahre - JatP-Tourneen konnte Stitt seinen guten Ruf als Alt- und Tenorsaxophonist-zuweilen blies er dazuhin Baritonsaxophon - auch in Europa weiter festigen. In den 60er Jahren spielte er mit Miles Davis, reiste mit Clark Terry und J. J. Johnson nach Japan, besuchte auch verschiedentlich wieder Europa, trat bei Festivals auf, gehörte Anfang der 70er Jahre neben Gillespie, Monk und Winding zu den Giants of Jazz, dann 1974 auch zu dem „The Musical Life of Charlie Parker" Unternehmen, mit dem er sich seinerzeit beim Newport Jazz Festival und dann in Europa vorstellte. 1979 konnte man ihn mit Milt Jackson u. a. beim Münchner Jazz Festival und 1980 als Solisten mit Rhythmusgruppe erneut in Deutschland erleben.
Auf Platten hat Stitt mit vielen großen Tenorsaxophonisten gespielt: außer mit Gene Ammons noch mit Illinois Jacquet, Eddie „Lockjaw" Davis, Paul Gonsalves, Zoot Sims, Dexter Gordon und Sonny Rollins, mit denen sich das eigene Profil von Stitt besonders scharf abzeichnete. Wenn er auch keine neuen Wege bahnte, hat der „Freelancer", wie man Stitt nannte, weil er sich an keine Plattenfirma, keinen Manager, keine Band fest verpflichtete, ständig an sich gearbeitet. Ihm ging es vor allem darum, die bislang entwickelten Trends zu perfektionieren, die Musik nicht mit Problemen zu beladen sondern sie mit seinem Spiel vergessen zu lassen und so mit den Hörern zu beglückender Kommunikation zu gelangen. „Musik ist Schönheit", sagte er, „und ich möchte dementsprechend mein Spiel in diesem Rahmen ständig vervollkommnen, mich nicht durch radikale Veränderung meines Stils selbst zerstören sondern auf dem Weg weitergehen, den ich immer gegangen bin. Ich möchte der bleiben, der ich bin, bis zum Ende meiner Tage." Und so wird er nun der Jazzgemeinde in Erinnerung bleiben, als the one and only Sonny Stitt.



In Boston gestorben: Sonny Stitt **Foto: Jochen Richter**

Third Eye geht im Dezember wieder auf Tournee. Die Gruppe, die sich aus Kenny Wheeler, Trompete, Wilton Gaynair, Tenorsaxophon, Alan Skidmore, Tenorsaxophon, Rob van den Broek, Klavier, Ali Haurand, Baß, und Toni Levin, Schlagzeug, zusammensetzt, legte anläßlich ihres 12jährigen Bestehens bei View Records eine Platte vor, die im Januar in der Jazz Galerie in Bonn mitgeschnitten wurde. Kontaktanschrift: Connexion, Konrad-Adenauer-Ring 10,4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62/1 84 08.

Seminare für Jazz in Boswil, Schweiz

Nach dem großen Erfolg der letztjährigen Seminare finden auch 1982 wieder zwei Seminare im Künstlerhaus Boswil in der Schweiz statt. Das 13. Seminar für Jazz und Jazzgesang ist vom 1 1 . - 16. Oktober auch für Anfänger aller Instrumente und Gesang offen. Notenkenntnisse sind erwünscht. Es werden alle Grundelemente des Jazz (Rhythmus, Klang, Akkorde, Melodien, Arrangement, Improvisation) anhand von Beispielen und Übungen behandelt, ferner gehören Auszüge aus der Geschichte des Jazz und das Zusammenspiel in Gruppen zum Lehrprogramm. Am letzten Tag findet ein Abschlußkonzert statt. Das 14. Seminar für Jazz und Jazzgesang, 18.-23. Oktober wendet sich nur an Fortgeschrittene. Die Teilnehmer müssen die Grundelemente des Jazz beherrschen und über Notenkenntnisse und Instrumentaltechnik verfügen. Zum Kursprogramm gehören ausgewählte Kapitel der Jazztheorie sowie Erarbeitung komplizierter Stücke in Gruppen verschiedener Größen. Am letzten Tag findet ebenfalls ein öffentliches Abschlußkonzert statt. Die Leitung liegt in Händen von Prof. Joe Viera, Dozenten sind Joe Viera und Axel Prasuhn. Die Kosten betragen pro Seminar (inkl. Unterkunft und Vollpension sfr. 390,-), beide Seminare zusammen sfr. 740.- Anmeldefrist ist der 20. September, das Kursgeld muß rechtzeitig vor Kursbeginn auf das Konto KI-834016.2 bei der Aargauischen Hypotheken und Handelsbank, Baden, zugunsten des Künstlerhauses Boswil einbezahlt werden. Anmeldungen sind zu richten an: Sekretariat Künstlerhaus Boswil, CH-5623 Boswil, Tel. 46 12 85, Schweiz.

Wingy Marione t

Am 9. Juli starb in Las Vegas im Alter von 78 Jahren der Trompeter Wingy Manone an Herzversagen. Manone, der mit Sharkey Banano und Louis Prima zum Dreigestirn der italo-amerikanischen Trompeter aus New Orleans gehörte, wurde am 13. Februar 1904 geboren. Bei einem Verkehrsunfall wurde er als 10jähriger so schwer verletzt, daß sein rechter Arm amputiert werden mußte. Trotzdem ließ er nicht von seinem innigsten Wunsch, Trompete spielen zu lernen, ab und mit erstaunlicher Willenskraft beherrschte er das Instrument bald hervorragend. Bekannt wurde er zu Beginn der Swing-Ära, als er viele Platten mit kleinen Formationen unter seiner Leitung aufnahm, die beim Publikum gut ankamen. Sein erster Hit wurde 1935 seine Swingversion von „The isle of Capri". Mitte der 40er Jahre ließ sich Manone an der amerikanischen Westküste nieder und brachte es dort durch seine komödiantischen Auftritte mit Bing Crosby, mit dem er auch in dem Film „Rhythm on the river" spielte, zu beachtlichen Erfolgen. Nach den Jahren in Hollywood ging Manone nach Las Vegas und konnte auch da seinem Stil treu bleiben. In den Jahren 1926-66 machte er eine lange Reihe von Platten unter seinem Namen, 1948 veröffentlichte er seine Autobiographie „Trumpet on the wing", in den 60er und 70er Jahren konnte man ihn auch öfter in Europa hören, 1975 wirkte er beim Nizza Jazz Festival mit.

Salamander, die schwedische Frauen-Jazz-Gruppe, unternimmt vom 19. Oktober bis 1. November eine Tournee durch Holland und Deutschland. Am 19. Oktober werden sie ein Programm für Radio Bremen bestreiten und am 29. Oktober spielen sie in Lünen (Frauen in Jazz). Kontaktanschrift: Cecilia Wennerström, Skaragatan 6 C, S-415 01 Göteborg, Tel. 25 52 60.

Das Berliner Gitarrenduo **Weber/ Ingenbold** wird im September bei ECM seine erste Plattenproduktion veröffentlichen. Im November wird das Duo dann auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: ac, Jobst Büscher + Partner, Fidicinstraße 3,1000 Berlin 61, Tel. 0 30/ 6 92 32 05.

Sonder-Jazzkurse in Burghausen

Das Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen führt im Dezember vier Sonderkurse durch. Es sind dies: **134. Jazzkurs Burghausen,** Sonderkurs 19 für Gitarre, Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte der Gitarre im Jazz. Der Kurs ist vor allem - aber nicht ausschließlich - für Anfänger gedacht. Unterrichtsprogramm: Instrumentalunterricht, Instrumentenkunde, Geschichte der Gitarre im Jazz mit ausgewählten Schallplattenbeispielen.

135. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 20 für Percussion, Dozenten: Gerhard Laber, Percussion, Joe Viera, Geschichte, Theorie. Dieser Kurs wendet sich an alle, die am Spiel von Percussionsinstrumenten interessiert sind. Unterrichtsprogramm: Jazz-Rhythmen, lateinamerikanische Rhythmen, afrikanische Rhythmen, Klangstudien, Improvisation, Zusammenspiel, Notation, Schallplattenbeispiele.

136. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 11 für Jazztanz, Dozenten: Claudia Riede, Jazztanz, Joe Viera, Jazz und Tanz, afrikanische Musik. Der Kurs ist für jedermann gedacht, auch für Jazzmusiker und wendet sich gleichermaßen an männliche und weibliche Teilnehmer.

Creation wählten die Freiburger Musiker Mike Schweitzer, Saxophon, Wolf Stryi, Saxophon, Wolfgang Fernow, Bass, Joachim Uhuru Uhl, Schlagzeug und Rolf Exler, Percussion, als Namen für ihre Gruppe, die Jazz mit stark afrikanischem und karibischem Einschlag spielt. Die Formation bietet auch Stücke von Eric Dolphy, Dollar Brand, Hannibal Marvin Peterson und Chico Freeman. Kontaktanschrift: Joachim Uhuru Uhl, Schnewlinstr. 9,7800 Freiburg, Tel. 07 61/3 94 09.

Ein **Lehrauftrag für Repertoire-Ensembles** wird mit Beginn des Studienjahres 1982/83 an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz - Abteilung Jazz - ausgeschrieben. Interessenten können ihre Bewerbungen bis zum 15. Oktober richten an die Hochschule für Musik und darstellende Kunst, Abteilung 8 Jazz, A-8010 Graz, Leonhardstr. 15.

Ceddo, die Gruppe des Dortmunder Gitarristen Jochen Schrumpf, wird ab Oktober in Quintettbesetzung auftreten. Zu Ceddo gehören jetzt neben Schrumpf der Saxophonist Thomas Haberkamp, der Bassist Hartmut Kracht, der Schlagzeuger Peter Knollmann und der Percussionist Martin Hesselbach. Ceddo unternimmt vom 8.-22. November eine Gastspielreise durch die Schweiz und macht am 24. November im „Salt Peanuts" in Köln Aufnahmen für eine neue Platte. Kontaktanschrift: Saguitarius-Music, Jochen Schrumpf, Oskarweg 44,4600 Dortmund, Tel. 02 31/31 01 96.

137. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 6 für Ragtime- und Swingpiano, Dozenten: Hans-Jürgen Bock, Klavier, Joe Viera, Geschichte. Dieser Kurs ist nur für Fortgeschrittene, die sich mit dem Thema schon beschäftigt haben. Kursprogramm: Stride-Piano, Dezimenbegleitung, intervallische Begleitung, Improvisation über Akkordbrechungen und Skalen (einschließlich Pentatonik), Melodieverzierungen.

Die Teilnahmegebühr pro Kurs beträgt DM 50,-, Termin ist jeweils der 3.-5. Dezember, Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17, 8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 47716, BLZ 71 093 000 (H. Viertl) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

Alan Clare ist der Hauspianist des Londoner „Studio Club", der nach 15jähriger Pause am 20. Juli wieder eröffnet wurde.

Jan Fryderyk, in Bad Honnef lebender polnischer Pianist, präsentiert sich mit einem neuen Musikprogramm, das er „Mazurische Jahreszeiten" nennt und das auf polnischen Motiven basiert, die bereits in klassischen Formen verwirklicht sind, etwa Mazurkas, Polonaisen, Walzer, Nocturnes und Balladen. Kontaktanschrift: Jan Fryderyk Dobrowolski, Karl-Simrock-Straße 17, 5340 Bad Honnef 1, Tel. 0 22 24/7 37 47.

Theo Jörgensmann hat unter dem Titel „Laterna Magica" auf dem CMP-Label eine neue Soloplatte vorgelegt. Der Klarinettist arbeitet derzeit mit eigenem Trio, der Gruppe Interface (mit John Fischer, Jean-Luc Barbier, Byard Lancaster) und dem Grubenklangorchester. Kontaktanschrift: Gerd Rinne, Jüdenstr. 13 A, 3400 Göttingen.

„Mighty Flea" Gene Conners und der Boogie Pianist Thomas Nowak werden zusammen mit ihrer Band ab Oktober auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Thomas Nowak, Friedgrasstr. 39,4690 Herne 2, Tel. 0 23 25/ 4 78 95.

Stellt sich derzeit mit ihrem Begleittrio in Europa vor: Abbey Lincoln **Foto: Hyou Vielz**

„Jugend iazzt" - Wettbewerb NW 1982

Der Wettbewerb Jugend jazzt NW 1982 findet in diesem Jahr zum fünften Mal in Dortmund statt. Termin ist der 30. und 31. Oktober. Der Wettbewerb ist für Duo- bis Big Band-Besetzungen sowie für folgende Soloinstrumente ausgeschrieben: Trompete/Flügelhorn, Posaune/Ventilposaune, Sopran-, Alt-, Tenor-, Baritonsaxophon, Flöte/Klarinette, Violine, Gitarre, Klavier/Orgel, Bass/E-Bass, Schlagzeug/Percussion, Gesang, div. Instrumente. Teilnahmeberechtigt sind Jugendliche von 14- bis 24 Jahren aus dem Raum Nordrhein-Westfalen, die nicht in einer musikalischen Berufsausbildung stehen. Anmeldeformulare können bei der Stadt. Musikschule, Steinstr. 35,4600 Dortmund 1, Tel. 02 31/5 42-2 32 50 oder 5 42-2 39 45 angefordert werden.

Larry Porter wird mit seinem neuen Quartett, zu dem der Altsaxophonist Allan Praskin, der Bassist Rudi Schröder und der Schlagzeuger Aldo Caviglia gehören, in den beiden ersten Septemberwochen auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Larry Porter, Renatastr. 36, 8000 München 19, Tel. 0 89/ 16 27 92.

SOH, das Trio von Alan Skidmore, Ali Haurand und Tony Oxley, wird im Herbst mit John Surman auf Tournee gehen. Im Oktober wird sich die Gruppe auf Einladung der Jazz Centre Society in London, Glasgow, Southampton, Liverpool und anderen englischen Städten vorstellen. Vom 17.-27. November sind Gastspiele in der Schweiz und in Osterreich geplant. Für März 1983 liegt eine Einladung aus Japan vor.

Ostinato, die Wiener Jazzgruppe, die aus dem Trompeter Karl Fian, dem Altsaxophonisten Wolfgang Puschnig, dem Sopran- und Tenorsaxophonisten Harry Sokal, dem Gitarristen Rens Nieuwland, dem Keyboardspieler Robert Schönherr, dem Bassisten Heinz Jäger und dem Schlagzeuger Thomas Böröcz besteht, geht vom 15. - 27. November auf Tournee. Kontaktanschrift: Thomas Böröcz, Berglergasse 22/19, A-1210 Wien, Tel. 30 30 145.

Just Friends werden in Quintettbesetzung im Oktober wieder auf Tournee gehen. Mit dem Schlagzeuger Ernst Bier werden Allan Praskin, Hermann Breuer, Wolfgang Köhler und Rudi Schröder reisen. Ein Auftritt beim Jazz Festival Luzern am 23. Oktober ist geplant. Kontaktanschrift: Freddy Angstmann, P. O. Box 8121, CH-8050 Zürich, Tel. 3 02 21 33.

Der Prager Jazzclub **Parnas,** der Ende Juni seine Pforten wegen Renovierung der Parnas Weinstube schließen mußte, wird im September an neuer Stelle eröffnet. Kontaktanschrift: Parnas im Restaurant Vagon, Narodni tr. 25, Prag.

Jerome Cooper, der durch seine Mitwirkung im Revolutionary Ensemble sowie durch seine Mitarbeit bei Lester Bowie, Roscoe Mitchell und Anthony Braxton bekannt wurde, gastiert im November in Deutschland. Der New Yorker Schlagzeuger und Percussionist ist auch daran interessiert, Workshops in Schulen oder Kulturzentren durchzuführen. Kontaktanschrift: ac, Jobst Büscher + Partner, Fidicinstraße 3,1000 Berlin 61, Tel. 0 30/6 92 32 05.

Eine **Anthony Braxton** Discography haben jetzt die beiden Belgier Hugo de Craen und Eddy Janssens veröffentlicht. Die Broschüre ist zum Preis von 4 Dollar erhältlich bei Hugo de Craen, Dalialaan 2, B-2500 Lier.

Die **Saint Peter's Church** auf der Lexington Avenue in New York veranstaltete in den letzten Monaten wieder einige Konzerte und Jazz Vesper, bei denen Shirley Horn, Melba Liston mit einer Big Band, Vera Auer, Vishnu Wood u. a. spielten.

Jazz News

Eine **offene Jazzwerkstatt** gibt es ab Anfang September in Lübeck. Sie findet jeweils am ersten Freitag des Monats statt. Sinn und Zweck ist es, die Lübecker Jazz-Szene zu beleben und unterschiedliche Musiker zusammenzuführen. Man plant aber auch, feste Gruppen auftreten zu lassen. Am jeweils darauffolgenden Dienstag findet dann eine geschlossene Jazzwerkstatt statt, die nur für Musiker gedacht ist. Kontaktanschrift: Frank Högner. Virchowstr. 7, 2400 Lübeck, Tel. 04 51/5 54 25.
Sidestream **Ballroom Edition** nennt sich eine 11 köpfige Gruppe, die am 15. November ihr Debut im Aachener Club Carlton geben und auch eine Platte aufnehmen wird. Die Arrangements für diese Formation arbeitet der Begründer des Jazzquartetts Sidestream, Jürgen Sturm aus. Die Gruppe besteht neben dem Gitarristen Sturm und der Stepptänzerin Ann Schäfer aus: Heribert Leuchter, Altsaxophon, Baßklarinette, Michael Schöneich, Bass, Manfred Rahier, Schlagzeug, Pinguin Moschner, Tuba, Jörg Drewing, Posaune, Semel Sembritzki, Tenorsaxophon, Ber Franke, Klarinette, Manfred Kopka, Marimbaphon und Manolo Tormenta, Percussion. Kontaktanschrift: Sidestream Music Production. Ingeborg Keramopoulos, Am Hallenbad 16, 4052 Kleinenbroich, Tel. 0 21 61/67 26 35.
Thomas **Borgmann** plant, sich nach Konzerten in Berlin, in Deutschland als Solosaxophonist vorzustellen. Borgmann, der als Mitglied des Berlin Art Ensemble bekannt wurde, sagt zu seinen Solo-Auftritten: „Inspirationen für das Spiel sind gedachte musikalische Strecken, die es gilt in freiem Formablauf gangbar und sichtbar zu machen. Als Mittel dienen u. a. Aleatorik, Ostinati, Dodekaphonie, Ganztonleiter, Atonalität und minimal art". Kontaktanschrift: Thomas Borgmann, Kiehlufer 3,1000 Berlin 44, Tel. 0 30/6 86 72 19.
The Main Minority ist eine neue Frankfurter Gruppe mit größerer Besetzung und einem Repertoire von ausgearbeiteten Arrangements für 5 Bläser und Rhythmus. Die MM soll auch als eine Rehearsal Band funktionieren, die Arrangements und Kompositionen von außenstehenden Musikern einstudiert. Die derzeitige Besetzung ist: Johannes Faber, Trompete, Flügelhorn, Wilson de Oliveira, Harry Petersen, Ron Hartwell, Saxophone, Bernd Lechtenfeld, Posaune, Torsten Winkel, Gitarre, Elvira Plenar, Klavier, Gerd Mayer-Mendez, Bass und Kurt Bong, Schlagzeug. Kontakianschrift: Bernd Lechtenfeld, Alfred-Brehm-Platz 14, 6000 Frankfurt 1, Tel. 06 **1**1/44 67 36.
Ein **John Coltrane Plakat** hat auch in diesem Jahr wieder der Freiburger Künstler Uhuru Joachim Uhl anläßlich der 15. Wiederkehr des Todestages des Tenorgiganten entworfen und in Freiburg an verschiedenen Orten aufgehängt. Es ist im DIN A 2 Format, 3farbig und für DM 10,- zu bestellen bei Uhuru, Schnewlinstraße 9, 7800 Freiburg, Tel. 07 61/3 94 09.

Südwestfunk-Jazz-Preis 1982

Ende Juli kam in Baden-Baden die Jury des Südwestfunk-Jazz-Preises zusammen, um den Preisträger des Jahres 1982 zu ermitteln. Die Jury, die unter Vorsitz von Joachim E. Berendt tagte und aus Dieter Zimmerle (SDR, Jazz Podium) Herbert Lindenberger, Klaus Mümpfer (Kritiker), Otto Wolters (UDJ), Ministerialrat Dr. Heinz Ludwig (Vertreter des Landes Rheinland-Pfalz) und Werner Wunderlich (SWF) bestand, nominierte die folgenden Musiker bzw. Gruppen als mögliche Preisträger: Brüninghaus-Stockhausen-Studer, den Pianisten und Komponisten Matthias Frey, Friedemann Graef und das Berlin Jazz Workshop Orchestra, den Flügelhornisten Herbert Joos, die Sängerin Monika Linges, die Musiker des Kölner Jazzhaus, den Vibraphonisten Wolfgang Schlüter, den Pianisten Martin Theurer. Der endgültige Träger des Preises, der im vergangenen Jahr gemeinsam von Rheinland-Pfalz und vom Südwestfunk als erster deutscher Jazz-Preis gestiftet wurde, wird am 26. November 1982 beim Abschlußkonzert des New Jazz Meeting Baden-Baden, das in diesem Jahr Bestandteil der Rheinisch-Pfälzischen Musiktage ist, im Kurfürstlichen Schloß bekanntgegeben und vorgestellt.

Soloauftritte: Thomas Borgmann **Foto: Helmut Blattner**

I idal Breeze - diesen Namen gab sich eine neue Gruppe, die im Frankfurter Raum beheimatet ist und ab September im Mittel- und Süddeutschen Raum zu hören sein wird. Sie besteht aus dem Posaunisten Bernd Lechtenfeld, dem Saxophonisten Harry Petersen, dem Bassisten Gerd Mayer-Mendez und dem Schlagzeuger Hal Thurmond. Kontaktanschrift: Bernd Lechtenfeld, Alfred-Brehm-Platz 14, Tel. 06 11 **/44** 67 36 oder 49 17 28.
Jochen Schrumpf hat unter dem Titel „Saguitarius" seine erste Soloplatte vorgelegt, bei der er mit akustischen und elektrischen Gitarren, sowie mit Baß und Percusion zu hören ist.

Rainer Brüninghaus-Markus Stockhausen-Fredy Studer sind derzeit auf einer Südamerikatournee, die vom Goethe Institut organisiert wird. Im Oktober tritt das Trio beim Deutschen Jazz Festival in Frankfurt auf und unternimmt im Dezember eine Konzertreise durch Deutschland. Kontaktanschrift: JIN, Postfach 1926, 5450 Neuwied, Tel. 0 26 37/6 56 68.
Gerhard Vohwinkel schied kürzlich aus der von ihm vor 13 Jahren in München gegründeten Allotria Jazzband aus. Der Trompeter, der sich bereits mit der Old Merry Tale Jazzband und bei den Spree City Stompers einen Namen gemacht hat, wird im Herbst eine eigene Jazzband aufstellen.

Das **9. Jazzseminar** fand vom 26. Juli bis 4. August in Siena in der Toscana statt. Dozenten waren: Enrico Rava, Trompete, Gianluigi Trovesi, Saxophone, Klarinette, Claudio Fasoli, Sopran- und Tenorsaxophon, Franco d' Andrea und Enrico Pieranunzi, Klavier, Tommaso Lama, Gitarre, Bruno Tommo, Baß, Bruno Biriaco, Schlagzeug, und Giancarlo Gazzani, Big Band. Kontaktanschrift: Siena Jazz c/o A. R. C. I. Senese, via Vallerozzi 77,1-53100 Siena, Tel. 28 05 90.

Ehrungen für J. E. Berendt

Anläßlich des 60. Geburtstages von Joachim Ernst Berendt hat Werner Wunderlich mit der SWF Jazz Redaktion im dortigen Aufnahmestudio eine Jazz Party organisiert, zu der sich ein großer Kreis von Freunden, Verwandten und Kollegen des Jubilars einfand. Als besonderen Clou hatte Wunderlich Musiker eingeladen, die mit Berendts Jazzarbeit eng verbunden sind und von denen die Saxophonisten Bob Malach, Charlie Mariano, Leszek Zadlo, die Pianisten Stu Goldberg, Joachim Kühn und Jasper van't Hof, der Gitarrist Attila Zoller, die Bassisten Sigi Busch und Günter Lenz sowie der Schlagzeuger Ralf Hübner kommen konnten und für musikalische Leckerbissen sorgten. Berendt nahm die Gelegenheit wahr, im Rahmen eines kurzen Rückblicks auf seine bald 40jährige Jazztätigkeit all denen zu danken, die ihm bei der Realisierung seiner vielen Jazz-Projekte geholfen und viele markante Jazzereignisse ermöglicht haben.

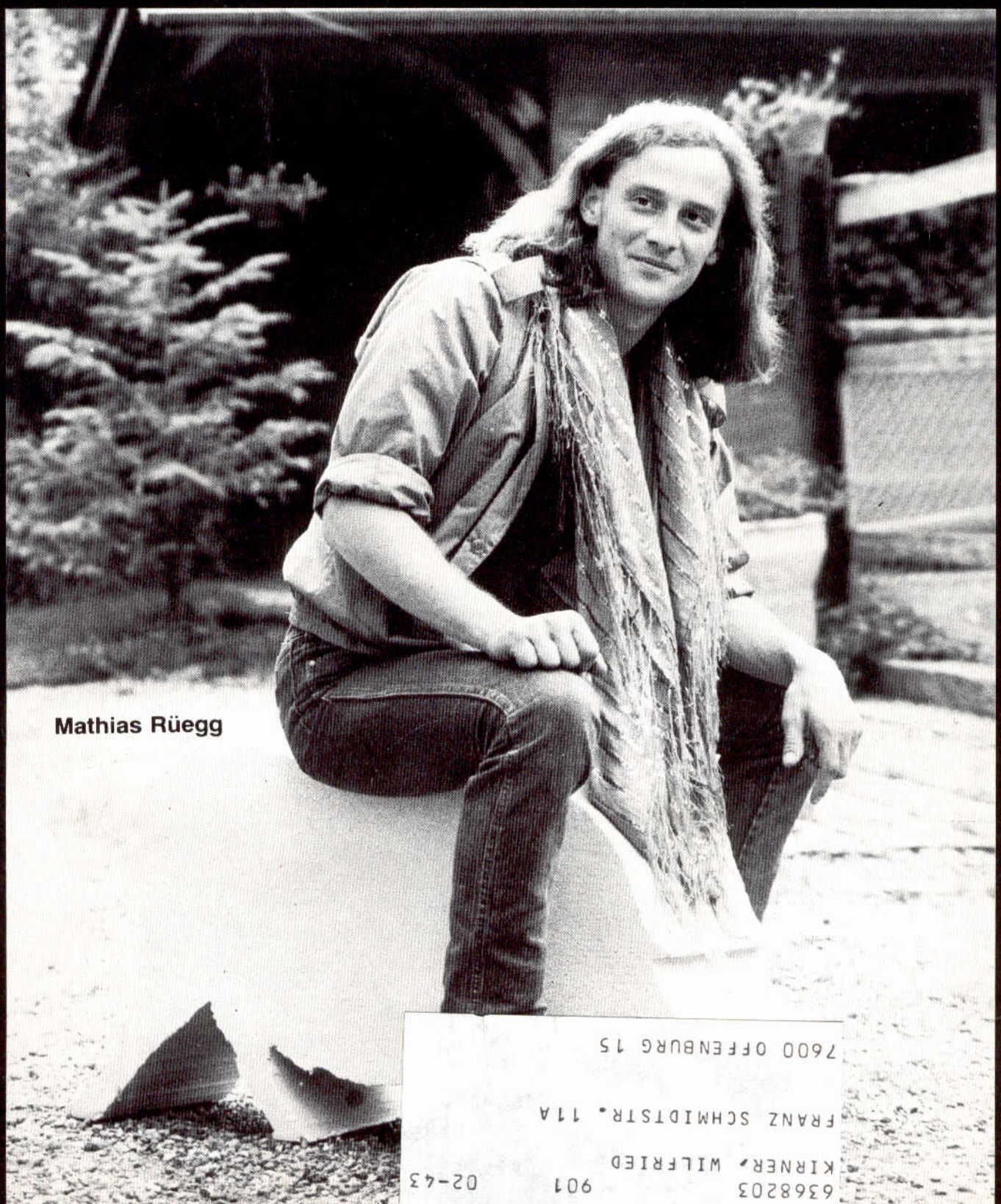
Berendt wurde die Ehrenmitgliedschaft der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung angetragen. Die New Zealand Jazz Foundation in Wellington, Neuseeland, machte ihn zu ihrem ersten Ehrenmitglied.
Eine **Steve Lacy Discography,** die Aufnahmen des Sopransaxophonisten aus den Jahren 1954-1979 bringt, hat H. L. Lindenmaier vorgelegt. Sie ist erhältlich über Jazz Realities c/o Lindenmaier, Wilhelmstr. 32, 7800 Freiburg
The Swan Si lvertanes bekamen für ihr Gospel-Album „My Rock" (Auvidis av 4903 Evasion) den Grand Prix Diamant du Disque de Montreux verliehen.
Karlheinz Hornung hat mit Thomas Müller und Gerhard Bickl eine Jazz-Rock-Gruppe gegründet. Die Group des in Graz studierenden Gitarristen wird im Herbst auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: Gerhard Hornung, Auenstraße 44, 8930 Schwabmünchen, Tel. 0 82 32/43 28.
Swingtime Records brachten kürzlich zwei Platten auf den Markt, die Aufnahmen von Dorothy Donegan, Jay McShann, Dick Wellstood und Hans van der Sys bieten. Kontaktanschrift: Swingtime Records, Postfach 86 06 66, 8000 München 86, Tel. 0 89/ 98 33 60.

JAZZPODIUM

Nr. 10/XXXI Oktober 1982
ISSN 0021–5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,–

E 1315 EX

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle,
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1



Mathias Rüegg

6368203 901 02-43
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

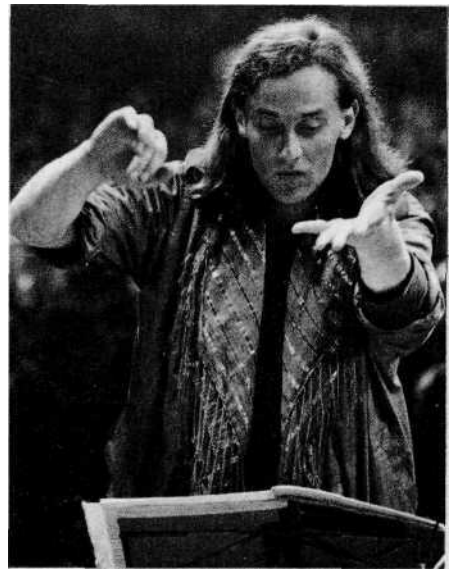


Foto: Wolfgang Grossebner

Vienna Art Orchestra

Jürg Solothummann und Gudrun Endriss im Gespräch mit

Mathias Rüegg

In seinem Promotionsmaterial stellte sich Mathias Rüegg früher nicht nur als Musiker, sondern auch als „Skilehrer, Maurer, Dienstverweigerer und Alpenüberquerer" vor. Spätestens seit der Aufführung von „Johnny tritt ab" bei den Donaueschinger Musiktagen 1981 ist Mathias Rüegg aber vor allem als Komponist, Gründer und Leiter des „Vienna Art Orchestra" zu einer blitzenden Facette des neuen europäischen Jazz geworden. Weitere Kompositionsaufträge - teilweise zusammen mit „ernsten" Komponisten - vom NDR, SDR, SWF und den Wiener Festspielen, aber „eigenartigerweise noch nie einen aus der Schweiz", beweisen die Aufmerksamkeit, die sein junges Schaffen erweckt.

Mathias Rüegg wurde 1952 in Zürich geboren, verbrachte aber seine Jugend- und Schulzeit - bis zur Auswanderung nach Österreich - meistens in der kleinen Gemeinde Schiers (Graubünden). Bereits als Kind erhielt Rüegg den üblichen Klavierunterricht, und wie üblich verlor er als Jugendlicher die Lust daran. Als 16jähriger spielte er Rockmusik, bis ihn ein Gymnasiallehrer, der früher als Jazzgitarrist aktiv war, für den Jazz begeisterte. „Er war auch der einzige in Schiers, der Jazzplatten besaß", berichtet Rüegg. „Das Interesse am Jazz kam ziemlich schnell. Ich spielte solo, im Duo und auch mit meiner Gruppe .Candlelight' - bestehend aus drei Bläsern, einem Geiger und Rhythmusgruppe. Nach Schulabschluß ging ich an die Musikhochschule Graz und spielte drei Jahre lang mit Joe Malingas ‚Mandala'. Danach arbeitete ich in Wien ein Jahr lang ausschließlich solo, bis sich 1977 die Sache mit dem .Wiener Art Orchester' zu entwickeln begann."

„Aus deinem Infomaterial ist ersichtlich, daß du dich mit Komposition und serieller Musik auseinandergesetzt hast. Wann und wo ist dies geschehen, denn du hast ja kein Konservatorium besucht. . .?"

„Nein, wirklich nicht. Ich betrachte mich eigentlich als Autodidakt - zumindest was meine Kompositionsarbeit betrifft. Ich besuchte mal ein Jahr lang In Wien die Vorlesungen von Sokolowski, dem Nachfolger von Anton Hauer. Da kamen auch viele Jazzmusiker hin. Zwei sind inzwischen selber Lehrer geworden. Als ich aber erkannte, daß Zwölftonmusik sehr stark philosophisch und zu einem Weltbild wird, hörte ich auf, denn so weit war ich nicht interessiert. Und ich glaube auch, daß Zwölftonmusik gar nicht so interessant ist. Sie ist eine Spielerei, die mal faszinieren kann, aber überhaupt nicht weiterführt."

„Man beginnt ja nicht von einem Tag auf den anderen, für ein derart ungewöhnliches Orchester mit 13 Musikern zu schreiben. Wie hat sich denn deine Entwicklung bis dahin vollzogen?"

„Also meine hauptsächlichen Erfahrungen als Komponist habe ich doch mit dem Wiener Art Orchester gewonnen. Ich habe einfach mal angefangen. Komposition war immer ein Gebiet, das mich interessierte. Schon in meiner Gymnasialzeit hatte ich relativ viele Klavier- und Combokompositionen geschrieben. Ein wichtiges Moment kam 1977. Ich erhielt in Wien einen Solojob als Pianist. Nun hatte ich plötzlich das Bedürfnis, lieber im Duo zu spielen. Ich lud Wolfgang Puschnig ein - und er ist übrigens der einzige, der seither immer mit dabei ist. Bald erweiterte ich das Duo zum Trio, dann zum Quartett und so weiter. Jeden Tag ging ich zur Lokalbesitzerin und sagte ihr: ‚Du, wir spielen eigentlich im Septet.' - ‚Wir spielen heute im Oktett.' - ‚Jetzt sind wir halt neun.' Schließlich erreichten wir die stolze Größe von 17 Musikern. Tagsüber schrieb ich die Musik, am Nachmittag wurde geprobt und abends gab's die Aufführung. Das löste in Wien eine kleine Sensation aus. Von da an arbeitete ich immer mit ungefähr ähnlichen Formationen. Im Laufe der Zeit habe ich das Komponieren und Arrangieren mehr oder weniger gelernt."

„Das ging also nur auf dem Weg des Versuchs und des Weiterverfolgens einer Idee, wenn sie sich beim praktischen Ausprobieren als gut herausstellte. Ein bestimmtes Vorgehen, z. B. nach Satzlehre, gab's da wohl nicht?"

„Überhaupt nicht. - Ich bin immer davon ausgegangen, was ein Stück aussagen soll, welche Klangkombinationen es gibt und dergleichen. Und weil die Probenzeiten immer so kurz waren, gab es keine Gelegenheit zum Experimentieren. Ich schrieb etwas, und das wurde auch so aufgeführt. Da keine Zeit für Änderungen da war, sah ich mich gezwungen, im voraus so zu schreiben, daß es gut klang. Eine andere Möglichkeit war ausgeschlossen."

„Du sagst, daß du immer vom Inhalt der Stücke ausgehst. Kannst du das anhand von Beispielen verdeutlichen?"

„Ich bin in Graubünden aufgewachsen, und da gibt es natürlich auch eine traditionelle Musik. Die ist überall zu hören. Nun kam ich auf die Idee, mich damit einmal auseinanderzusetzen. Dies führte zur Bearbeitung des Ländlers ‚Em Hermineli z'liab' (Herminchen zuliebe). Ich wollte sozusagen mit meiner eigenen Volkstradition ins reine kommen. Ich analysierte mehr als hundert Stücke der Bündner Ländlermusik, bis ich auf dieses eine stieß mit einer Harmoniestruktur, die den .rhythm changes' des Jazz ähnlich ist. Sie waren zwar nicht alle ausgeschrieben, aber werden von der Melodie her eindeutig verlangt. Ich wollte nicht einfach Free Jazz-artig das Stück verfremden, sondern alles durchdacht gestalten. Es war so etwas wie eine kompositorische Bewältigung eines Ländlers."

„Mir ist aufgefallen - zum Beispiel in deiner fünfteiligen .Suite for the green eighties' -, daß du nicht einem Solisten das gleiche Improvisationsschema gibst wie dem anderen. Wie siehst du das Verhältnis der Improvisatoren zum Komponierten in deinen Stücken?"

„Ja, das ist das übliche schwierige Problem: Komposition - Improvisation oder Unfreiheit - Freiheit. Ich kenne die meisten Band-Mitglieder schon sehr lange und schreibe sozusagen persönlich für jeden einzelnen Musiker. Ich weiß genau, wer was gerne und gut spielt, und versuche, jeden so einzusetzen, daß er sich wirklich entfalten kann und von seinen besten Seiten zur Geltung gelangt. Als zweites ist wichtig, daß die Soli immer in thematischem Zusammenhang mit der Komposition stehen. Dies ist übrigens für mich das einzig positive des frühen Jazz und des Swing: Diese Musiker spielten ein kompaktes Stück. Später wurde das Thema nur noch zu einem Startmittel, einem gemeinsamen Anfang, aber in den Soli war kaum ein Bezug zum Thema erkennbar. Bei Louis Armstrong hört man aber immer, über welches Lied er improvisiert. Ich versuche, eine gewisse Einheit von Solo und Komposition schon allein damit zu schaffen, daß ich die Musiker auch im

Satz beschäftige und ihnen hier Raum belasse, um kreativ zu sein. Sie geben sich gegenseitig Einsätze, und sie dürfen in einem bestimmten Rahmen eigene Einfälle hineinbringen. Die Musik ist relativ offen, aber alles muß der Gesamtstimmung des Stücks entsprechen; und wenn man einen Ausschnitt aus einem Chorus hört, sollte man immer erkennen, zu welchem musikalischen Teil er gehört.

Ich bemühe mich, das Thema vor, zwischen oder hinter der Improvisation so stark zu gestalten, daß kaum Alternativen bleiben. Es soll so zwingend sein, daß es eigentlich nur eine Möglichkeit aufzeigt, wobei ich zugeben muß, daß es mir eben nicht immer sehr gut gelingt. Aber das Problem ist allgemein, daß man eine Stimmung schafft, die der Solist auffassen muß. In meinem neuen Programm habe ich sehr oft wechselnde Backgrounds eingesetzt, was den Solisten zwingt, innert sieben Minuten über sieben völlig verschiedene Stimmungen und Grundmuster zu improvisieren, die aber alle in einer bestimmten Beziehung zueinander stehen. Da hat er so viel zu tun, daß er keine Zeit mehr hat, auf dumme Gedanken zu kommen."

„Nehmen wir mal an, ein Bläser sei total auf einen bestimmten Stil eingeschworen und werde nun mit deinem Ländler konfrontiert. Läßt sich dies realisieren? Führt das nicht zu Spannungen?"

„Das ist bisher nie vorgekommen. Im großen ganzen sind wir musikalisch und menschlich doch eine Einheit, und da liegt ja auch das Besondere dieses Orchesters. Im Prinzip gefallen den Musikern meine Stücke und meine musikalischen Vorstellungen. Ich mache auch wenig Vorschläge in bezug auf die Soli. Meistens sind die Stücke so stark gefärbt, daß im voraus klar ist, daß darüber nur auf eine bestimmte Weise gespielt werden kann . . . Nun haben wir schon sehr verschiedenartige Leute im Orchester. Harry Sokal zum Beispiel bläst total amerikanisch. Amerikaner, die uns hören, flippen immer wegen Harrys Soli aus, weil er das Niveau eines Mike Breckers oder Bob Bergs besitzt. Obschon er stilistisch klar festgelegt ist, versucht er dann gleichwohl, auf den Charakter eines Stückes

Vienna Art Orchestra beim Jazz Festival Willisau **Foto: Hans Kumpf**

Bezug zu nehmen."

„Machen die Musiker nie Vorschläge für Abänderungen oder Zusätze zu deinen Partituren?"

„Doch, besonders in bezug auf Phrasierung und Dynamik. Aber im allgemeinen wissen sie schon so gut, wie ich schreibe, daß sie fast von Anfang an alles richtig auffassen, kleine Ergänzungen anbringen, beschließen was lang oder kurz und laut oder leise gespielt wird usw. In der Suite wollten Herbert Joos und Christian Radovan dieses Duo von Alphorn und Posaune machen. Deshalb überlegten wir gemeinsam, wo eine passende Stelle ist. Für Perkussion und Schlagzeug schreibe ich fast nur die Akzente auf. Den Rest besorgen die verantwortlichen Musiker selber, also welche Instrumente wie gespielt werden."

„Kannst du anhand von bereits auf Platten erschienenen Stücken illustrieren, welches Material du den Improvisatoren gibst?"

„Im ‚Blues für two' (LP ‚Suite') sind es relativ komplizierte Harmoniefolgen, acht Blues-Chorusse, aber jedesmal mit anderen Harmonien, die eine ständige Erweiterung darstellen. Dies ist natürlich ein ideales Feld für Harry Sokal. Er spielt so gut über Changes, daß man als Komponist schon mal ein Zugeständnis machen darf, um ihn von dieser Seite zu zeigen. Ein ganz anderes Konzept hat .Part III' der .Suite for the green eighties' mit Lauren Newton als Solistin. Nach einem langsamen Teil folgen drei Rockteile. In jedem Teil kommt etwas Neues hinzu, aber der Bezug zum Ausgangspunkt ist immer wieder deutlich hörbar. Dazwischen spielen Alphorn und Posaune das Thema von ‚Part IV, Tuba und Baßklarinette das Thema von ‚Part V usw. Das ist alles eine Verflechtung, ein Netz von allem, was vorher war und nachher sein wird. Alles läuft ineinander über und bietet assoziative Möglichkeiten für die Solistin. Die Struktur ist an sich offen und die Improvisation sogenannt frei. Wir haben natürlich schon sehr intensiv an diesem Teil gearbeitet, weil er stark auf Kommunikation beruht. Und es ist mit einem Orchester natürlich wesentlich schwieriger, auf der Basis von reiner Kommunikation als von 16taktigen Einheiten zu arbeiten."

„Wie komponierst du, und hat sich dein Kompositionsverfahren im Lauf der Zeit verändert?"

„Zuerst: Das Wichtigste an einer Komposition ist für mich die Idee, eine bestimmte Vorstellung von einem Stück. Diese entsteht allmählich. Ich habe einen Notizblock bei mir, in den ich meine Ideen eintrage. Zum Beispiel eine bestimmte Instrumentierung - sagen wir ein Unisonothema für Melodica und Alphorn. Eine andere Idee wäre, das Orchester in drei Rhythmusgruppen aufzuteilen, die gegeneinander spielen. Solche Ideen arbeite ich laufend aus, so daß, wenn ich am Schluß mit dem eigentlichen Komponieren beginne, schon ein eigentliches Szenario des Stückes besteht. Orientiert an diesem Gerüst setze ich dann einzelne Teile auf und verfeinere sie."

„Das heißt also, daß du selten von einem melodischen Einfall ausgehst und dann überlegst, wie du ihn orchestral umsetzen kannst?"

„Nein, ich beginne immer mit dem orchestralen Konzept. Ich habe ja auch ziemlich viele Stücke mit einer ganzen Reihe von verschiedenen Teilen mit einem Anfangspunkt, zu dem alles wieder zurückkehrt. Die zugehörigen Melodien entstehen eigentlich erst später. Ich gehe also nicht von bestimmten Melodien zur formalen Erweiterung, sondern umgekehrt von der Erweiterung zu ganz bestimmten Melodien."

„Und dies stellt dich vor keine besonderen Probleme, wenn du nach tauglichen Melodien suchen mußt, die den Anforderungen gerecht werden?"

„Nein. Die Idee des Konzepts ist dann schon so stark entwickelt, daß es oft zwangsläufig keine andere Melodie oder keinen anderen Rhythmus geben kann. Das Gesamtkonzept kann natürlich auch von einer melodischen Idee ausgehen. Ich habe dann ein Thema und viele rhythmische, melodische und orchestrale Veränderungen im Kopf. Am Anfang des Orchesters schrieb ich nur sehr wenig auf. Es war wie eine Art Drehbuch, das jedem Musiker in der gleichen Version ausgeteilt wurde. Da schrieb ich Texte, zeichnete, machte Kurzpartituren. Alles war eigentlich eine Kurzanleitung für ein Happening. Mit der Zeit verfeinerten sich meine Arbeitsweise und die Genauigkeit meiner Anweisungen. Ich schreibe immer mehr aus. Für die Tournee .Unknown Jazztunes' habe ich wahrscheinlich mehr Noten geschrieben als insgesamt in den letzten zwei Jahren. Die Herausforderung für den Notenschreiber, allerlei Instrumente präzis zu kombinieren, wächst."

„Weshalb gibst du deinen Stücken Titel, die meistens als Ironie empfunden werden?"

„Ich weiß das auch nicht. Auffällig ist aber, daß die Band auf jeder Tournee eine eigene Sprache entwickelt. Eigentlich ist unser höchstes Prinzip dasjenige des Nonsens, also eine Art Neodadaismus. In Polen wurde der Satz kreiert: ‚Two Bier or not two Bier'. Oder Wolfi (Puschnig) kam plötzlich mit Erfindungen von Medikamentennamen wie ‚Stress-Ex', ‚Effektivan', .Parkosan' und derlei. Auf der Fahrt im Bus erfanden wir dann noch eine ganze Reihe dazu. Das färbt natürlich auf mich ab. Aber ich habe immer schon ausgefallene Titel gewählt. Mich reizen die Möglichkeiten, die das Spiel mit der Sprache bieten. Manchmal haben die Titel auch ein bißchen programmatischen Charakter, wie .Suite for the green eighties'. Typischerweise wurde mir in Wien ein Prozeß angehängt, weil ich den Innenschacht meines Hauses grün gemalt hatte. Ist das nicht symbolisch?"

„Richten sich gewisse Titel nicht auch gegen den ganzen traditionellen Kulturbetrieb, wie man ihn in Wien ja besonders ausgeprägt erleben kann?"

„Der Musikbetrieb ist natürlich auch gezeichnet durch die politischen Verhältnisse. Ich glaube, als Musik ist der Jazz total unpolitisch. Aber der Zusammenhang, in dem man Musik präsentiert, und was man neben der Musik macht, das ist ausschlaggebend. Die ‚Suite for the green eighties' bezieht sich deshalb mehr auf die allgemeine Lebensqualität, die erhalten bleiben sollte, als auf das Musikleben und das Musikbusineß. Also ich würde mich mehr dafür einsetzen, daß eine Autobahn weniger gebaut wird, als dafür, daß die Staatsoper eine neue Produktion mehr bringt."

„Aber erwecken solche Faktoren wie der Name des Orchesters oder die Conferencier-haften Ansagen von Puschnig nicht eine bestimmte Stimmung, eine bestimmte Erwartung und Deutung beim Publikum? Die Ansagen sind ja nicht nur ein Klamauk, der zusammenhanglos neben der Musik steht. Sie beeinflussen auch die Aufnahme der Musik selber."

„Ich bin mir da nicht ganz im klaren. Tatsache ist, daß Puschnig ein sehr witziger Typ und begabter Schauspieler ist. Er hat ja auch schon in verschiedenen Filmen mitgespielt und als Musikclown gearbeitet. Er ist auf der Bühne so wie er immer ist. Die Ansagen sind im Prinzip auch für uns Musiker gedacht. Wir auf der Bühne lachen ja oft noch mehr als das Publikum, weil wir alle Anspielungen verstehen. Nun ist es so, daß unsere Stücke teilweise sehr viel Kraft und Konzentration verlangen. Jetzt erzählt uns der Wolfi halt zwischendurch lustige Geschichten, damit wir relaxed an die nächste Nummer gehen können. Das ist fast die wichtigste Funktion am ganzen. Und stell dir mal den Gag vor, wenn der Wolfi in Paris oder Amsterdam auf Kämtnerdeutsch Ansagen macht! Mittlerweile ist diesen Ansagen von der Kritik große Bedeutung zugemessen worden. Ich habe mir keine großen Gedanken gemacht. Die Ansagen stehen im Zusammenhang mit der Art, wie wir leben als Individuen und auf den anstrengenden Tourneen. Bei uns wird viel gelacht, und man kann heute ja auch fast nichts mehr ernstnehmen. Ich glaube, das Lachen ist die einzige Möglichkeit, um zu überleben. Wir haben ein paar Leute dabei, die immer gute Sprüche klopfen. Wenn wir über die Alpen fahren, dann weiß Jürgen Wuchner zum Beispiel immer genau, welche ausgestopften Kühe für die amerikanischen Touristen sind und welche Milch geben!"

„Aber steckt im hochgestochenen Namen Wiener Art Orchester oder jetzt Vienna Art Orchestra nicht auch eine gewisse Ironie?"

„Nein, der Name ist eigentlich nicht ironisch gemeint, weil wir am Anfang viel mehr Happening-artige Sachen gemacht haben. Wir arbeiteten zusammen mit Tänzerinnen, Malern und Rezitatoren. Erst später ist das rein Musikalische in den Vordergrund getreten. Doch mache ich auch jetzt noch jedes Jahr einmal ein großes multimediales oder multidimensionales Projekt. Das will ich beibehalten. Während der Wiener Festwochen wirkten einmal über 100 Leute mit: ein Chor, eine Blasmusik, Pantomimen, Simultan-Bühnenbildner usw. Recht besehen ist die Musik, die wir machen, ernstgemeint. Wegen dem .Tango from Obango' haben wir leider ein Parodisten-Image erhalten und werden dauernd mit Willem Breuker verglichen. Das ärgert mich also tödlich!"

„Breukers Parodien wirken meiner Meinung nach oft ein bißchen aufgesetzt. Beim Vienna Art Orchestra kann ich selten rein Parodistisches entdecken. Alles ist viel eher eine Verarbeitung, eine musikalische Bewältigung."

„Ich bin froh, wenn man dies erkennt. Neben dem .Tango' haben wir noch das .Hermineli'. Aber das hat ja eben andere Gründe. Als europäischer Jazzmusiker soll man sich mit seiner eigenen Tradition auseinandersetzen dürfen. Ich habe ja auch für Blasmusik verschiedene Stücke geschrieben, weil ich Blasmusik ebenfalls oft in meiner Kindheit gehört habe. Und dann haben wir noch den .Blues' als Zugabe, ein reiner Plausch, um herauszufinden, ob man mit dieser kleinen Formation einen Big Band-Sound hervorbringen kann."

„Du hast gesagt, man könne fast nichts mehr ernst nehmen, und das Lachen sei ein Mittel zum Überleben. Ich spüre in der ganzen Erscheinung des Orchesters eine stille Aufforderung, nicht alles tierisch ernst zu nehmen, aber gleichwohl ernsthaft zu sein. Für mich spielt ihr keine ernste Musik, aber was ihr spielt, ist ernst zu nehmen."

„Genau. Man muß unbedingt unterscheiden zwischen ernsthaft und abendländisch-pathetischem Ernst. Ich finde das sehr wichtig. Die ganze steife Würde, wenn klassische Musiker auftreten, sie hat, wenn man sieht, wie das Ganze läuft, wenig Ernsthaftes an sich, hat aber mit jenem ominösem Ernst zu tun. Oder untersuche mal moderne Kompositionen! Ob die ernsthaft sind? Ich habe auch mal ausgiebig mit graphischer Notation gearbeitet. Da kann der ausführende Musiker sowieso machen, was er will. Aber es wird alles unter dem Deckmantel .Ernste Musik' verkauft. Oder schau mal nach, was während einer Matthäus-Passion die Leute hinten in der Instrumentalgruppe alles machen! Dann muß man sagen: Es ist leider alles unecht, alles aufgesetzt. Ich habe noch nie in einer engagierten Jazzgruppe Mitglieder entdeckt, die während des Konzerts auf der Bühne Porno-Zeitschriften studieren. In klassischen Orchestern sind derlei Dinge gang und gäbe. Es gibt ja auch eine ganze Zahl von Orchestermusiker-Witzen. Da geschehen manchmal unmögliche Dinge. Die Unterscheidung von ernsthaft und ernst ist gut!"

„Es gibt Kritiker und Konzertbesucher, die finden, deine Kompositionen liegen zwischen den Stilen. Joachim E. Berendt zitiert zum Beispiel einen Australier, der 1981 in Moers sagte, das sei Plastic-Jazz. Fühlst du dich zur Jazzgemeinde gehörig, oder ist dir egal, wo man dich einreiht? Oder willst du bewußt die existierenden Klischees aufbrechen?"

Mathias Rüegg Foto: Wolfgang Grossebner

„Ich habe mir wenig Gedanken über solche Fragen gemacht. Ich habe mit meinen Kompositionen genug zu tun, und mit dem großen Problem, wie das Orchester weiterexistieren kann. Von wo erhalte ich wieder Geld? Wie kann ich das Defizit abstottern? Für Kritiken habe ich wenig Zeit. Berendts Bemerkung war vielleicht fiktiv. Ich weiß es nicht. Ich habe auch nicht verstanden, was mit Plastic gemeint ist."

„Ich habe es so aufgefaßt, daß für viele Jazzhörer das amerikanische Vorbild immer noch unangefochten am höchsten steht. Einerseits stimmen alle darin überein, daß Jazz eine spontane Musik sei, die es jedem erlaube, sich eigenständig und kreativ auszudrücken. Andererseits ist man aber sehr intolerant und akzeptiert nur Ausdrucksformen, die aus den USA stammen. Wenn ich nun glaube, daß meine Ausdrucksweise meine Umwelt reflektiert, dann scheint es nur logisch, daß ein Musiker aus einer europäischen Kleinstadt anders spielt als jemand, der eventuell als sozial Unterprivilegierter in einer amerikanischen Großstadt aufgewachsen ist"

„In Europa gibt es sicher auch noch Ghetto-Situationen, und der Typus des sogenannten amerikanischen Jazzmusikers kann durchaus auch hier entstehen. Selbst in Wien, in Ottakring oder im 17. Bezirk in einem Zuhältermilieu, kann jemand sich ganz von unten hinaufboxen. Da kann einer ein ähnliches Power-Spiel entwickeln wie die Amerikaner, weil er auch gleich lebt und denkt. Diese Situation von Existenzkampf gibt es in Europa ebenso, wie es in den USA intellektuelle Musiker vom Zuschnitt eines Anthony Braxton gibt, der eben sehr europäisch denkt und arbeitet. Von der Musik her ist das kein besonderes Problem für mich. Ich stehe sehr auf der amerikanischen Spielweise, aber ebenso auch auf einer europäischen. Sie muß einfach gut sein; es muß stimmen. Albert Mangelsdorff hat eine hervorragende eigene europäische Ausdrucksweise gefunden. Oder nimm das String Trio of New York. Die spielen für mich total europäisch! Es ist ja eigentlich eine Frage des Typus, des Menschen, die bestimmt, welche Musik er macht. Wenn man einen Typus sieht, wie er sich verhält, dann ist eigentlich meistens klar, daß er auch die bestimmte Musik spielt. Wenn ich zum Beispiel Chuck Mangione beobachte, dann ist für mich der Fall klar. .."

„Was macht Mathias Rüegg eigentlich, wenn er nicht mit seinem Orchester auf Tournee ist?"

„Dann bereite ich die nächste Tournee vor. Das ist eine sehr aufwendige Angelegenheit. Für jede Tournee schreibe ich total neue Musik. Das wäre eigentlich schon ein Full-Time-Job. Aber dann betätige ich mich manchmal auch als Organisator von Veranstaltungen, schreibe für zwei Zeitungen und schaue, daß im Jazz etwas weiterläuft, daß wir Subventionen erhalten und dergleichen. Manchmal erhalte ich auch Kompositionsaufträge. Ich habe eigentlich immer zu viel zu tun. Schon für das Orchester wären zwei Leute nötig. Ich bin rund um die Uhr im Einsatz."

„Glaubst du, daß auch viele Leute zu euren Konzerten kommen, die sonst nicht Jazzhörer sind und eher moderne Klassik oder Musik im Genre von Frank Zappa bevorzugen?"

„Ich weiß es nicht. Nach dem Konzert gehen die Leute, und wenn welche bleiben, dann sind es meistens Jazzfans. Aber es gibt schon Hinweise. Unsere LP .Tango from Obango' war 1980 eine der meistverkauften Platten in Österreich. Da fühlten sich relativ viele Leute außerhalb des Jazzmilieus angesprochen. Aber ich begeistere mich eigentlich immer mehr für den Jazz. Früher habe ich ja auch klassische Kompositionen geschrieben, moderne Sachen wie Aktions-Kompositionen. Ich stelle aber immer stärker fest, daß halt

doch ein deutlicher Unterschied besteht zwischen Jazz und Nicht-Jazz. Das Rhythmische ist mir sehr wichtig. Es ist auch Symbol einer anderen Lebenshaltung, einer anderen Lebensbewältigung und Lebensfreude, die im Gegensatz steht zum abendländischen Rubato-Pathos. Sogar wenn freie moderne Musik gespielt wird, merkt man noch genau, aus welcher Ecke die Musiker kommen.
Auch der ältere traditionelle Jazz gefällt mir immer besser. Früher war das natürlich überhaupt nicht der Fall. Neulich fragte mich ein Veranstalter, ob er vor unserem Konzert Schallplatten abspielen sollte. Er brach total zusammen, als ich antwortete: ‚Ja, aber bitte nur Billie Holiday und Frank Sinatra/ Er erwartete, ich würde Cecil Taylor oder ähnliches verlangen. Heute interessiert mich alles, was mit Jazz zu tun hat. Die Utopie von der großen Vereinigung aller Musikarten habe ich längst fallengelassen. Ich bin froh, wenn so etwas wenigstens in einem kleineren Bereich möglich ist."

„Hast du nie gelitten unter einer Art Outsidertum, vielleicht sogar innerhalb der Jazzkreise?"

„O doch! Am Anfang war ich in Wien totaler Außenseiter. Das war ziemlich schlimm. Man hat keinen guten Faden an meiner Arbeit gelassen. Aber das ist wohl immer so: Wenn man in einer Stadt oder gewissen Insiderkreisen etwas Neues beginnt, dann finden es erst mal alle blöd und schimpfen darüber. Jetzt sind wir wenigstens an diesem Punkt, wo uns viele Leute in Wien schlecht finden und über uns klatschen. Zuerst wurden wir ignoriert, und jetzt finden sie es schlecht. Ich bin sehr froh darüber, weil - tja - wenn man Feinde hat, ist das ein Zeichen, daß man wenigstens ernstgenommen wird."

„Du bist ja öfters mit klassischen Komponisten in Kontakt gekommen. Wie ist da das Verhältnis? Du hast ja auch mal in Wien Jazzbearbeitungen von modernen E-Musik-Komponisten gemacht."

„Das ging erstaunlich gut. Wir waren alle an diesem Festival in Wien, lernten uns kennen und entdeckten, daß wir eigentlich ähnliche Ideen haben. Viele Komponisten kommen nun zu Jazzmusikern und fragen sie über Jazzharmonik und dergleichen aus. Einer schrieb sogar immer kleine Harmonisationsübungen und diskutierte sie nachher mit Fritz Pauer. Ein Kompositionslehrer der Akademie hat mir angeboten, für das Orchester ein Stück zu schreiben. Da gibt es also interessante Kontakte über die Grenzen hinweg."

„Wie kann so eine Band wie das Vienna Art Orchestra existieren und überleben? Denn die meisten Big Bands haben ja nicht einmal das nötige Geld, um wenigstens vorübergehend zusammenzubleiben."

„Zum einen bin ich selber quasi ein Mäzen des Orchesters. Ich stecke die gesamten Einnahmen aus den Tantiemen ins Orchester. Zudem werden wir jetzt vom österreichischen Staat relativ großzügig unterstützt. Und dann habe ich einen langfristigen Vertrag mit der Plattenmarke hat Hut/hat ART. Meine Eltern und ein Freundeskreis in der Schweiz und in Österreich haben mich oft mit Taten und Geld unterstützt. So geht es gerade knapp. Mir geht es wirklich nur um die Musik. Alles andere nehme ich mit in Kauf. Wer glaubt, da liege viel Gewinn drin, der irrt sich gewaltig."

„Vor nicht sehr langer Zeit ist auch ein Duoalbum mit dir und Herbert Joos erschienen. Wie groß sind deine Ambitionen als Pianist? Wenn das Orchester spielt, dann trittst du nur mit dem Rücken zum Publikum in Erscheinung, und am Klavier sitzt Uli Scherer..."

„Ich habe einen so guten Pianisten, daß diesbezüglich alles klar ist. Aber ich übe relativ viel und bin auch schon im Quintett mit der Sängerin Lauren Newton unterwegs gewesen. Ich komme aber einfach nicht auch noch zum Klavierspielen. Zudem improvisiere ich selber ganz andere Sachen als in meinen Kompositionen verlangt werden. Ich bin eher auf der Linie von Paul Bley und Ran Blake. Einmal möchte ich noch eine Soloplatte aufnehmen. Aber das hat Zeit, und wenn ich auf zwei LPs Klavier spiele, dann reicht das für die Nachwelt."

„Wir kommen zum Schluß. Haben wir etwas sehr Wichtiges vergessen?"

„Ich glaube, die Leute machen sich gar keine Vorstellung davon, wie groß die physischen Anforderungen sind, wenn man so eine Tournee wie mit dem Vienna Art Orchestra macht; was alles nötig ist, bis 14 Musiker da vorne auf der Bühne stehen. Auf einer der letzten Tourneen sind wie beispielsweise in 26 Tagen 13 000 Kilometer mit dem Bus gefahren. Klassiker, die unter den gleichen Bedingungen reisen müßten, könnten am zweiten Abend vielleicht keinen Ton mehr spielen! Oft sind wir zwei Nächte nacheinander durchgefahren und haben anderntags immer wieder gespielt."

„Könnte man die Tournee nicht so planen, daß es dazwischen Pausen gibt?"

„Wenn wir einen Tag lang ruhen, dann kostet das die Band etwa 2000 Franken. Die Kosten laufen weiter für den Bus und anderes. Das Hotel wird nicht vom Veranstalter bezahlt..."

Soweit das Gespräch von **Jürg Solothurnmann** mit Mathias Rüegg, das vor der Sommertournee des Vienna Art Orchestra geführt wurde. Während der 1982er Gastspielreise, die unter dem Titel „Unknown jazztunes" stand, hatte dann **Gudrun Endress** Gelegenheit, sich über weitere Punkte mit Rüegg zu unterhalten.

„Du ließest in deiner letzten Pressemeldung verlauten, daß das Orchester nach 1982 die nächsten Jahre in Europa nicht auf Tournee gehen wird, jedoch ist für 1984 eine Amerika-Gastspielreise vorgesehen. Brauchst du diese Regenerationsphase, um schöpferische Kräfte zu sammeln?"

„Es gibt verschiedene Gründe: Wir haben jetzt seit fünf Jahren relativ intensiv konsequent gearbeitet. Und da ist eine gewisse Pause am Platz. Der zweite Grund ist der, daß ich selbst schon relativ müde bin, weil ich irrsinnig viel gemacht habe ..."

„Du meinst einen inneren Erschöpfungszustand?"

„Auch ein bißchen äußerlich; ich habe fünf Jahre lang nichts anderes getan, als für das Orchester zu arbeiten. Und jetzt möchte ich kurze Zeit einmal überhaupt nichts machen. Dann gibt es noch einen dritten Grund: Wenn man öfters unterwegs ist, dann tritt das Phänomen der Abnützung ein. Obwohl wir auf jeder Tournee etwas anderes gespielt haben, denken die Leute, daß sie uns schon kennen und nicht noch einmal hören müssen. Daß wir immer wieder ein komplett neues Programm einstudiert haben, ist zu wenig honoriert worden. Ich finde das wichtig, daß eine Gruppe musikalisch arbeitet, nicht da stehen bleibt, womit sie Erfolg gehabt hat."

„Wenn du auf die letzten fünf Jahre Arbeit mit dem Orchester zurückblickst, dann ist es so, daß diese erste Phase jetzt praktisch abgeschlossen scheint. Du machst dir doch sicher darüber Gedanken, in welchen Punkten du hättest anders arbeiten sollen, oder wo überhaupt Fehler gemacht wurden."

„Im großen und ganzen bin ich mit dem zufrieden, was wir gemacht haben. Wir haben ganz verschiedene Dinge getan: vom ausgeflippten, szenischen Spektakel, wie z. B. bei ‚Der achte Tag' bei den Wiener Festwochen, bis jetzt mit diesem doch relativen straighten Jazzprogramm. Es gibt dann einen Punkt, wo man gar nicht mehr weiß, wie es weitergeht, weil die Musik in allen Möglichkeiten schon erschöpft zu sein scheint, bis auf ganz kleine Details alles schon gemacht worden ist."

„Hast du dich jemals bewußt hinsetzen und sagen können: ‚Jetzt mache ich dieses oder jenes'?"

„Ich bin intellektuell vorbelastet von meiner Familie, und ich überlege mir natürlich viel, wenn ich ein Programm mache. Ich habe ein Notizbuch, in dem ich alle Einfälle das Jahr über festhalte. Und wenn ich am Schluß komponiere, habe ich ein ganzes Buch voll. Das Wichtigste ist für mich die Idee und das Konzept, also die gedankliche Arbeit."

„Geht die eigentliche Ausarbeitung dann müheloser vor sich oder brauchst du bisweilen sehr viel Zeit für das Detail?"

„Ich habe an der Bearbeitung von Lennie Tristanos Stück ‚Carol' für das neue Programm der ‚Unknown jazztunes', einer Nummer von drei Minuten, etwa drei Wochen lang gearbeitet, bis ich das Gefühl

hatte, daß alles optimal war. Auch für ‚The cascades', den Ragtime von Scott Joplin, habe ich viel Zeit gebraucht; ich mußte mich zuerst einmal überhaupt in die Materie einarbeiten. Für Woody Schabata ist das Marimbasolo ja der helle Wahnsinn. Jedenfalls habe ich mich bei diesem Ragtime schon sehr schwer getan. Das Problem - ich kam im Gespräch mit einem .klassischen' Komponisten in Österreich erst jüngst darauf - ist darin begründet, daß, wenn man langsam schreibt, man denkt, ganz schlecht und überhaupt nicht genial zu sein. Wenn man dagegen schnell schreibt, glaubt man zu pfuschen. Mir geht es so, daß, wenn ich etwas schnell schreibe, ich mir sage: ‚Du mußt dir viel mehr Mühe geben', und wenn ich mir sehr viel Mühe gebe, dann denke ich, ich bin ganz unbegabt, denn sonst hätte ich das schneller tun können. Zwischen diesen Extremen schwankt der Vorgang des Komponierens, und das ist für den Komponisten wahrscheinlich ein grundsätzliches Problem."

,,Wenn du etwas auf dem Papier festgehalten hast, kannst du es dann gleich beurteilen? Weißt du dann etwa: ‚Das ist das Beste, was ich bisher gemacht habe', oder zeigt sich das erst, wenn du es mit dem Orchester einstudierst?"

„Ich weiß meist schon vorher, was besser und was schlechter ist. Wir haben jetzt bei den Proben an den Stücken sehr, sehr wenig geändert. Ich kenne alle Band-Mitglieder sehr gut und glaube, daß ich jetzt genau für sie schreiben kann. Jemand, der das Orchester intensiv verfolgt, der wird immer merken, warum jetzt dieser oder jener ein Solo hat. Oder auch, wie das Solo konzipiert ist. Ich hoffe, daß das von Lauren Newton in der Bearbeitung von Ornette Colemans .Silence' homogen ist."

„Wie kamst du überhaupt auf die Idee, wenig bekannte Stücke anderer Komponisten oder Solisten des Jazz zu übernehmen und für das Vienna Art Orchestra zu bearbeiten?"

„Ich wollte einfach einmal etwas völlig anderes machen. Dazu kommt, daß ich sehr gerne arrangiere, das ist etwas ganz anderes als komponieren. Eben arbeiten. Ich habe ja immer wieder bestimmte Stükke bearbeitet: einmal war es eine Nummer von Charles Mingus oder eben der Ländler ‚Em Hermineli ziiab'. Ich mache das sehr gerne, mit vorgegebenem Material zu spielen, und ich versuche, ihm gerecht zu werden. Zudem kam die Überlegung, daß, wenn moderne Jazzmusiker irgendwelche Themen spielen, es immer wieder dieselben 20 Stücke sind. Etwa einige von Monk oder auch von Ellington. Ich sah darin eine Herausforderung, Themen aufzugreifen, die überhaupt nie von anderen gespielt werden und die so gut wie niemand kennt, die aber eingängig sind."

„Und wie bist du da vorgegangen, wie hast du sie gesucht?"

„Offiziell war es so, daß jeder Musiker von uns ein Thema hätte suchen und mir von der Originalkomposition eine Kassette hätte schicken sollen. Tatsächlich haben auch fast alle etwas geschickt. Das Problem dabei war nur, daß sich nicht jeder genau vorstellen konnte, was aus diesem Thema in der Orchesterfassung werden könnte. So war also nur ungefähr die Hälfte der Themen der .Unknown jazztunes' ein Beitrag der Musiker, die übrigen habe ich dann selbst ausgesucht. Es sind einige sehr schöne Stücke dabei, auf die ich alleine nicht gekommen wäre; 14 Leute kennen einfach mehr! Die ersten Themen habe ich im November 1981 geschickt bekommen, und ich habe dann bis Ende Mai 1982 daran gearbeitet."

„Wie sieht so ein Arbeitstag bei dir aus? Du hattest dich ja einige Zeit in deinen schweizerischen Heimatort Schiers zu deinen Eltern zurückgezogen."

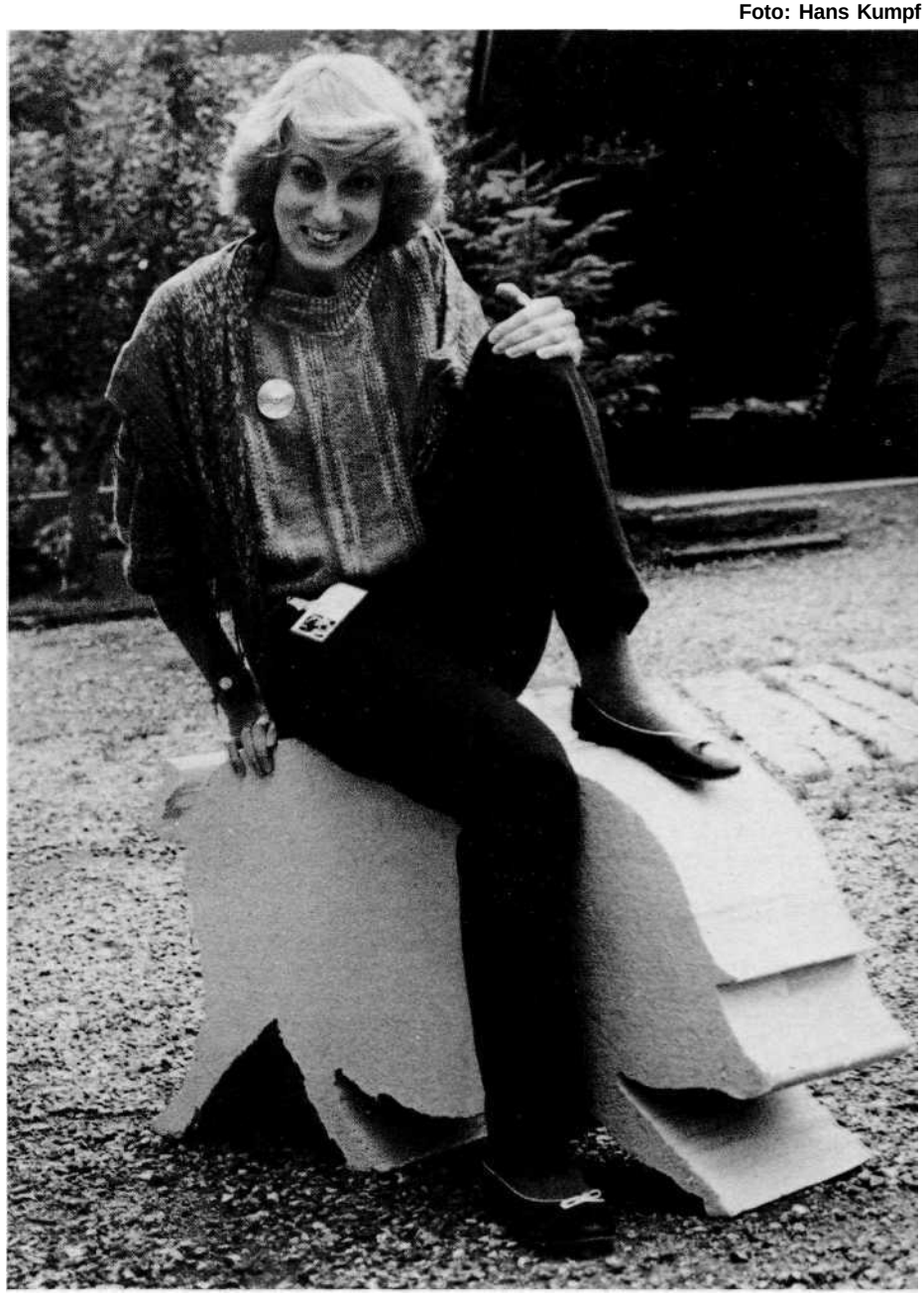
„Das klingt zu romantisch. Ich war einen Monat in der Schweiz, um dort zu arbeiten, aber ich habe ja auch neben dem Komponieren noch organisatorisch viel zu tun. Ich erledige zumeist nach dem Aufstehen, so von 10 bis 14 Uhr, Organisatorisches, von 14 bis 20 Uhr arbeite ich dann kompositorisch."

„Ist die Musik das Wichtigste, was es in deinem Leben gibt?"

„Im Moment ist sie sehr wichtig. Ich glaube, es gibt nur zwei Dinge für mich im Leben, die diese Bedeutung haben: die Liebe und das Interesse an der Musik. Bei mir war die Liebe früher im Vordergrund, jetzt hat sich das zugunsten der Musik verschoben!"

„Was war für dich bislang das Beglükkendste mit dem Orchester - eines der Sonderprojekte oder eine ganz normale Tournee, auf der sich viel Jazziges ergab?"

Als Individuum akzeptiert, zugleich in das Vienna Art Orchestra integriert: Lauren Newton
Foto: Hans Kumpf



„Es hat schon Sonderprojekte gegeben, wie ‚Der achte Tag' oder 1981 in Donaueschingen .Johnny tritt ab', die bei mir ein gewisses Gefühl von Berauschung ausgelöst haben. Aber die Tourneen waren für mich viel gehaltvoller, weil wir dafür mehr gearbeitet haben, und weil das Resultat stärker ersichtlich wird als bei einem Spezialprojekt. Es kann sich dabei mehr entwickein, zudem ist auch für mich die persönliche Situation in der Gruppe sehr erfreulich. Es ist eine so menschliche Konstellation, die für mich optimal ist. Ein Teil der Musiker des Orchesters ist untereinander gut befreundet, auch haben wir außerhalb des Orchesters sehr viel miteinander zu tun."

„Wieweit kannst du als Bandleader an einem Abend, an dem alles nicht so richtig anläuft, die Sache noch in den Griff bekommen, zum Besseren wenden?"

„Der Abend ist auch immer ein Resultat des vorausgegangenen Tages, und wenn man auf einer Tournee ist - wir sind jetzt beispielsweise schon 44 Tage zusammen -, da gibt es, reisemäßig gesehen, harte Bedingungen. Es ist dann die Aufgabe des Bandleaders, zu bewerkstelligen, daß die ganze Situation emotional positiv wird. Dann wird auch das Konzert gut sein. Es braucht sehr viel emotionale Konzentration, weil es eine große Rolle spielt, wie derjenige, der vorne steht, sich selbst fühlt. Wenn ich mit einem angefressenen Gesicht vor der Band stehe, wird sich das negativ auswirken. Ein Musiker kann es sich viel eher leisten, einmal nicht so drauf zu stehen; aber als Bandleader muß man immer die Kraft haben, den Laden irgendwie zu schmeißen . . ."

„Wie schaffst du es, dich selbst emotional positiv einzustellen? Hast du grundsätzlich immer Freude an deiner Musik?"

„Natürlich hat man als Komponist Freude daran, wenn es schön klingt, was man geschrieben hat. Es gibt auch gar keine andere Möglichkeit, sonst würde das Ganze zusammenbrechen. Man muß schon als Selbstschutz positiv eingestellt und emotional stark sein. Es gibt genügend Gruppen, die auf den Tourneen auseinanderbrechen, in denen es unerträglichen Streß gibt. Bei uns war es noch nie der Fall, daß uns in den fünf Jahren mit insgesamt 13 Tourneen ein Musiker verlassen hat."

,,Es lief alles immer harmonisch bis zum Ende?"

„Genau. Und wir hatten auch in den letzten zwei Jahren nur eine minimale Besetzungsänderung. Eigentlich haben nur zwei Musiker gewechselt; Roman Schwaller war ja schon früher einmal mit dabei. Wenn man ihn nicht dazuzählt, dann ist nur Janus Stefanski in den letzten zwei Jahren neu hinzugekommen. Das spricht für die emotionelle Konstellation der Gruppe. Der Vorteil ist auch, daß keine Stars im eigentlichen Sinne in der Gruppe dabei sind."

„Es ist das Wichtigste, an die Musik zu denken, alles andere - Erfolg, Publikum, Geld - ist sekundär. Als Jazzmusiker wird man alle drei Dinge auch in größerem Maß niemals bekommen!"

„Musikalisch gesehen vielleicht schon, aber gewiß nicht in dem Sinne, daß einer den anderen überschattet oder das Publikum nur auf diesen oder jenen achtet."

„Es spielt auch keiner den anderen aus. Wenn man einen in der Band hat, der sagt: ‚Ich bin viel berühmter als die anderen, ich beanspruche deshalb diese oder jene Vorteile', dann ist das praktisch schon der Tod für die Einheit eines Orchesters. Es ist wichtig, daß das Orchester in erster Linie als Einheit begriffen wird. Zudem sollte jeder Solist als Individuum akzeptiert werden. Ich glaube z. B., daß einige Musiker im Orchester anders spielen als sonst. Jeder Musiker weiß, daß er dazugehört und daß er nicht so ohne weiteres auswechselbar oder ersetzbar ist. Wenn die Gruppe als Einheit akzeptiert wird, dann wird zugleich auch der Solist als Individuum akzeptiert. Diese Doppelfunktion ist durchaus da, wenn sich jeder als Bestandteil des Orchesters sieht."

„Bist du zufrieden mit den bisherigen Plattenproduktionen der Band? Sind sie für dich tatsächlich Visitenkarten der Band?"

„Die erste Platte, das .Concerto piccolo', ist ein Mitschnitt von einem einzigen Konzert. Ich habe mir die Platte schon lange nicht mehr angehört, meine aber, es trifft die Sache, die wir machen, relativ genau. Die zweite Platte wurde aus Mitschnitten verschiedener Konzerte zusammengestellt. Die dritte mit den .Unknown jazztunes' wird im Studio aufgenommen werden, damit es auch da wieder einmal eine Änderung gibt."

„Der Käufer der Platten nimmt es nicht unbedingt bewußt wahr, ob die Platte im Studio oder live vor Publikum aufgenommen wurde; entscheidend ist, was sich durch die Musik mitteilt."

„Das ist klar. Das Wichtigste an der Musik ist der Inhalt, das ist die Intention, alles andere ist unwichtig; ob jemand falsch oder richtig, schnell oder langsam, über Harmonien oder frei spielt, schleppt oder hängt - das ist egal. Das Publikum kann eigentlich den Gehalt der Musik besser beurteilen als die Musiker selbst. Sie hören immer nur, ob einer über die .changes' spielt; sie nehmen in erster Linie die technische Seite des Musikmachens wahr. .. Sie sehen die Musik völlig losgelöst von der Aussage. Dabei den richtigen Mittelweg zu finden, ist für mich als exponierte Person - als Orchesterleiter - sehr schwer. Auf der einen Seite ist das Publikum, das Inhalte will, auf der anderen Seite sind die Musiker, die die Form wollen. Ich meine, wenn Musiker Inhalte produzieren, geschieht das meist unbewußt. Die Kritiker können bis auf wenige Ausnahmen nur die Aussage feststellen. Das finde ich aber auch gut. Gerade die Jazzmusiker machen den Kritikern oft den Vorwurf, daß sie im handwerklich-technischen Bereich Fehler der Musiker nicht merken; wenn also etwa in einem ‚up time'-Stück im fünften Blues-Chorus der Schlagzeuger schleppt, dann wird das von den Kritikern kaum bemerkt. Das ist schließlich nicht das Wesentliche für die Musik, wohl aber für den Musiker. Im Gegensatz zum Publikum kann die ganze Band bei der Nummer unglücklich sein, nur weil etwa der Schlagzeuger in jenem fünften Chorus geschleppt hat. Das sind also zwei ganz verschiedene Welten."

„Ich glaube nicht, daß die Überbetonung des Formalen und Handwerklich-Technischen bei den Musikern so stark ist, sonst hätte doch jeder den Wunsch, sich ausschließlich mit Perfektionisten zu umgeben. Meist suchen sie jedoch die Gesellschaft aussagestarker Kollegen."

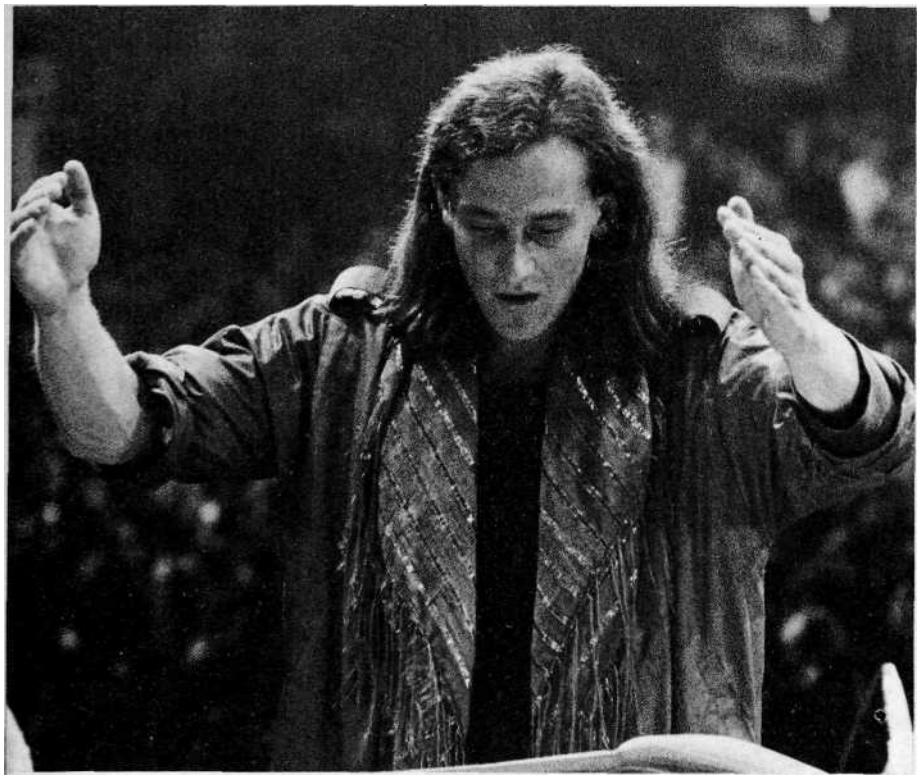
„Gerade jetzt in der Bebop-Renaissance, in der das straight-Spielen wieder an der Tagesordnung ist, denken die Musiker völlig anders als die Hörer. Aber vielleicht täusche ich mich auch . . ."

„Die ganz großen Solisten des Jazz sind diejenigen, die eine starke Aussage machen; nicht unbedingt damit gekoppelt ist der technische Perfektionismus."

„Das ist klar. Ich habe aber gesagt, daß der Musiker das, was er selbst macht, nach ganz konkreten, rationalen Maßstäben mißt. Die formalen, technischen Dinge stehen im Vordergrund. Ich meine, man merkt es als Musiker gar nicht, ob man etwas Wichtiges macht oder nicht. Man merkt nur, ob man musikalisch gut spielt; man weiß nicht, ob man wirklich eine Aussage macht. Das Wichtigste für einen Kritiker ist, daß er das, was der Musiker von sich gibt, bewußt werden lassen kann. Ich meine, die wichtigste Aufgabe des Kritikers ist, das Unbewußte bewußt zu machen."

„Du meinst, weil dadurch die Hörer leichter Zugang zur Musik finden?"

„Das glaube ich schon, denn ich habe das bei mir selbst festgestellt. Ich wußte, daß in der Musik etwas passiert, bin aber erst



Hat Freude daran, wenn das, was er für das Vienna Art Orchestra geschrieben hat, schön klingt: Mathias Rüegg **Foto: Wolfgang Grossebner**

so richtig dahintergekommen, was es ist, als ein Kritiker das genau formulieren konnte."

„Stellst du bisweilen fest, daß, wenn die Musiker sich an einem Abend nicht voll entfalten, nicht ausspielen können, die Stimmung getrübt ist? Der Jazzsolist - und daraus besteht das Orchester - verlangt doch geradezu nach individueller Entfaltung."

„Da gibt es verschiedene Auffassungen. Wir haben gerade vor zwei Nächten wieder einmal darüber diskutiert. Manche sagen, daß jetzt zu viel arrangiert sei, andere sind der Ansicht, die Soli wären zu lang. Woody Schabata, unser Marimbaspieler, ist eher ein Musikertyp, der mehr in Hinsicht Arrangement und Komposition denkt; er macht am liebsten ganz kurze Soli, in denen er Bezug zu etwas nimmt. Ein anderer wiederum möchte sich ausspielen. Das sind zwei völlig verschiedene Geisteshaltungen. Die eine wird fast als faschistoid bezeichnet, die andere als progressiv; die eine ist die dienende Haltung, die andere die selbstverwirklichende. Das Wort .dienen' hat heute einen sehr negativen Beigeschmack und ist verpönt, aber es hat schon einen Sinn."

„Das klingt christlich, das ist ein Für-den-anderen-da-Sein."

„Ich komme auch aus einem christlichen Elternhaus. Zwar bin ich selbst überhaupt nicht christlich, aber ich habe das Christsein als ethisches Kulturgut mitgekriegt. So wie die anderen etwa mit indischer Philosophie und Glaubenslehre spekulieren, habe ich einen christlich-marxistischen Hang. Die Funktion des Dienens ist völlig aus der Mode gekommen. Es klingt in den Ohren vieler faschistoid. Es gibt völlig verschieden veranlagte Menschen. Einige gehen völlig darin auf, eine Idee zu verwirklichen; sie nehmen sich dabei höchstens die Freiheit, kleine Änderungen zu machen. Für mich ist der Prototyp im Jazz, der dienend spielt, Monk. Er ist vom Thema nie sehr weit weggegangen; es ist auch so, daß man von Themen wie .Round midnight' nicht sehr weit weggehen kann. Das Thema ist so wichtig und so schön, daß alles, was man spielt, in Bezug zu diesem Thema stehen muß. Das ist also die eine Auffassung, die es im musikalisch-philosophischen Bereich gibt. Die andere ist die, daß man irgendeinen Impuls bekommt, der eine Assoziation auslöst, und dann geht's ganz schnell weit weg, irgendwo hin. Irgendwann kommt es vielleicht einmal wieder auf den Ausgangspunkt zurück."

„Das ist die narzißtische Haltung, die sich heute durch alle Bereiche des Lebens zieht, das Sich-selbst-Darstellen um jeden Preis. Es widerspricht dem ursprünglichen Wesen des Jazz: da war einer für den anderen da, dienend, es gab dieses Eingebettetsein im Kollektiv."

„Das löste sich dann aber, als man in den 60er Jahren angefangen hat, etwa nur noch ein viertaktiges schnelles Thema aufzugreifen, um es endlos zu variieren. Das Thema stand dann wieder am Schluß, der gemeinsam ausgeführt wird. Für mich ist es wichtig, daß es zwischen diesen beiden Haltungen einen sinnvollen Mittelweg gibt. Die nur dienende Haltung, das ist Devotismus, was ja auch wiederum problematisch ist. Auf der anderen Seite findet sich die Loslösung von allem, eine falschverstandene Form der Selbstverwirklichung. Die gesamte sogenannte linke alternative Szene hat sich ja bis zu einem gewissen Grad selbst ad absurdum geführt. Und ich glaube, daß jetzt wieder so eine Art Besinnung eintritt, indem nicht mehr alles, was Selbstverwirklichung, ja Narzißmus ist, gutgeheißen wird .. ."

„All das führt auch immer mehr in die Isolation . . ."

. . . . und endet wahrscheinlich auch wieder in faschistoiden Ansätzen. Da den Mittelweg zu finden - ob in der Musik oder im ganzen Leben - ist schwer."

„Erlebst du die tagtäglichen Problemstellungen des Lebens als Spiegelbild praktisch in der Musik? Siehst du überall die gleichen Prinzipien?"

„Ich glaube schon; ausgenommen, man macht völlig ästhetische, losgelöste Musik, die unter Bedingungen aufgenommen wird, in denen menschliche Probleme ausgeschaltet sind. Wenn man allein spielt und nur ästhetische Klänge produziert, ein ästhetisches Klangideal verfolgt, dann wird es diese Überschneidungen von Lebenserfahrung und musikalischer Erfahrung nicht geben. Es ist durchaus denkbar, das zu machen."

„Aber niemand produziert im luftleeren Raum; du erwartest von der Musik doch eine Reaktion des Hörers."

„So sollte es eigentlich sein. Obwohl es auch eine Gefahr in sich birgt, wenn man für jemanden etwas macht."

„Wenn du schreibst, denkst du dann nicht an die Hörer? Als du .Cascades' von Scott Joplin arrangiert hast, wußtest du doch wohl von vornherein, daß das beim Publikum ankommt!"

„Die .Cascades' sind ganz anders zustandegekommen; Der Woody hat sich in den letzten zwei Jahren mit Scott Joplin befaßt und er spielt auch viele Ragtime-Sachen auf dem Marimbaphon. Er war es, der dieses Thema ausgesucht hat, ich hätte bestimmt keinen Ragtime von Scott Joplin genommen. Das ist also nicht spekulativ gedacht. Wenn man auf das Publikum Rücksicht nehmen würde, dann müßte man ganz andere Musik machen. Es ist das Wichtigste, an die Musik zu denken, alles andere - Erfolg, Publikum, Geld - ist sekundär. Als Jazzmusiker wird man alle drei Dinge auch in größerem Maß niemals bekommen!"

„Du erwartest also zumindest so viel Erfolg, um damit die Möglichkeit zu haben, das Orchester weiterhin zu halten. Du erwartest auch nur in dem Maße von öffentlicher Seite Geld, um irgendwelche größeren Sonderprojekte durchziehen zu können. Und du erwartest wenigstens so viel Publikum, daß du weiterhin mit dem Orchester arbeiten und Platten aufnehmen kannst!"

„Genau das - mehr kann es sowieso nicht sein!"

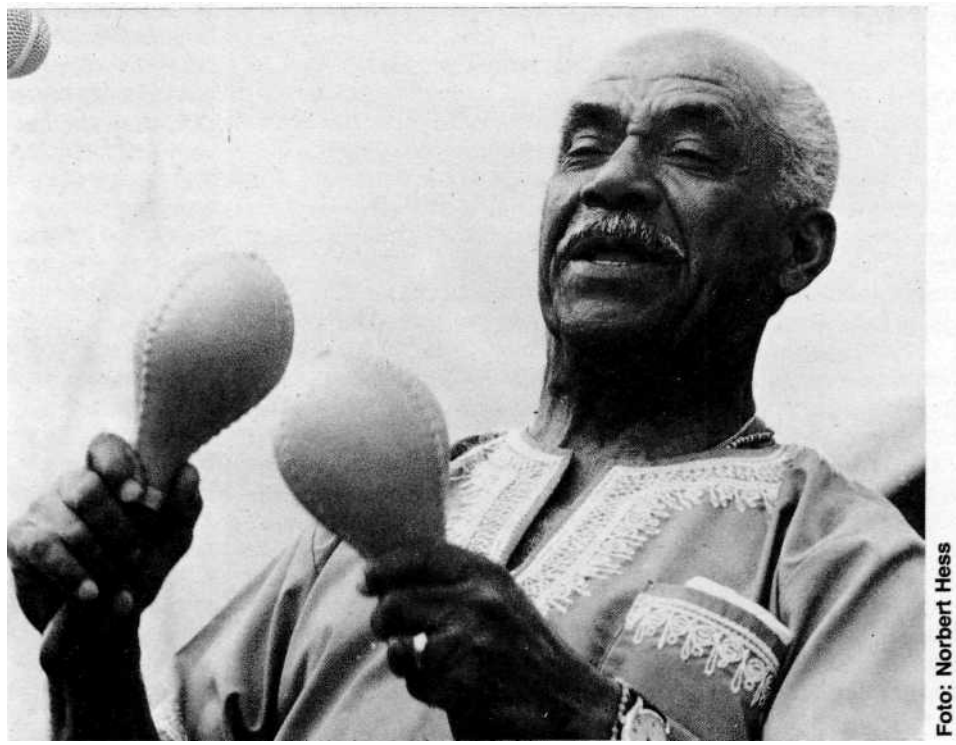


Foto: Norbert Hess

Machito

‚Die Welt will wieder tanzen!'

.Ladies 'n' Gentlemen: Ma-Ma-Machito!' Der Ruf schallt wie Donnerhall. Tosender Beifall beantwortet ihn, braust durch die stickige, schweißtriefende Halle. Aficionados der Salsa haben die Ehrenplätze vor der zu kleinen Bühne erobert. Das Orchester greift locker zu den Instrumenten, Achtelnotenkaskaden prasseln unerbittlich nieder. Beine schwingen an magischen Fäden. Der kleine, ältere Mann vor der riesigen Band, die Maracas wirbelnd, tanzt vor, treibt an, steigert, singt, blödelt, macht Spaß. Machito at his best. *'Macho'* - brüllt jemand aus dem Publikum - *‚du wirst noch durch die Luft springen, wenn deine Enkel am Krückstock gehen.'* Ein zufriedenes Grinsen zieht sich über das Gesicht des Angesprochenen. Sie feiern ein brodelndes lateinamerikanisches Volksfest: Machito, seine Band, sein Publikum. In Berlin, Den Haag, Helsinki, irgendwo. Fiesta Latina. *‚Con salsa, con salsa',* skandieren die Fans. Will heißen: Junge, da ist Pfeffer, da ist Feuer drin. Der ganze Saal - jung und alt, braun und weiß - tobt. *Alegria* heißt die ungebändigte latinische Lebensfreude. Siebzig Lenze zählt er schon, der kleine Frank Grillo, den alle Welt Machito nennt. Obwohl diese sprachdiminutive Verkleinerung nur eine arglistige Täuschung sein kann. Machito - klingt das nicht nach Pfiff und Pfeffer, nach Donner und Doria? Macho - so pflegen die Latinos adjektivisch ihren Machismo (Männlichkeitskult) sich anerkennend auf die Schulter zu klopfen. Muy macho, Machito.

Seit über 40 Jahren bestimmt er den Sound, der heute Soße (Salsa) heißt. Suppenköche waren die kubanischen Arbeitsimmigranten in New York auf der Suche nach neuer nationaler Identität Anfang der 40er Jahre. Das Gericht des sozio-kulturellen Schmelztiegels ergab ein Gemisch - hochexplosiv! - aus Cuban, Swing und Bebop. Und er, Machito, war Ziehvater dieser musikalischen Eruptionen; jeder, aber wirklich jeder, der nach ihm kam, hat von ihm abgeschaut. Zugegeben, nicht er, sondern der Pop-Salsero Mongo Santamaria hatte mit „Watermelon man" den lateinischen Millionenhit, der Rock-Salsero Carlos Santana in seinem „Oye como va" die Hymne einer aufbrechenden Generation, zugegeben auch, der Bühnen-Salsero Kid Creole schmeißt das schärfste Bühnenspektakel. Geschenkt, geschenkt. Nur: ohne Machito, Väterchen Salsa, wäre dies alles nie Wirklichkeit geworden. Sicher, einfach hat es Machito in seinem Leben nicht gehabt, man ist ja schließlich ein Kubaner in New York. Machito - das war eine steinige musikalische Tellerwäscherkarriere.

Machito hat sein altes Publikum überlebt und ein neues, junges - sehr junges - erobert. In den frühen Zwanzigern sind die meisten, die sich da vor der Bühnenshow an der sprühenden Vitalität des Musikluftikus begeistern. Die junge Generation hat die Salsa entdeckt und zu ihrer Musik gemacht. Wenig verwunderlich, ist doch das süßliche Schlagertremolo nur mehr sadistische Quälerei, der Rock ein ganzjähriger Silvesterscherz und die neue Discomasche nicht mehr als fade Sexstimuli. Und der Jazz pur, ganz entre nous, will auch nur die richtigen Träume in der falschen Wirklichkeit träumen. Überall fehlt das musikalische Feuer, das Herzen zu wärmen vermag. Salsa dem tapfer trotzend, das ist der gelebte Optimismus in einer Welt der sorgsam gehüteten Dekadenz. Die heutige Musik ist ein Marktplatz der Mediokritäten, der unbändige Wunsch nach tiefer, überzeugender Sensitivität bleibt auf dem Müllhaufen der Seelenindustrie. Die Lateinamerikaner hingegen, vielleicht eine Erklärung des neuen Ruhms, kultivieren noch den vitalen Reiz des sympathisch Lässigen und haben trotz aller Daseinswidrigkeit die Freude am Leben genauso bewahrt wie die kleine Aufschneiderei.

Machito ist wieder da. Auf seiner ersten ausgedehnten Europatournee - später Ruhm nach kurzen Gigs hier und da - sprach ich in Den Haag mit dem freundlichen Salsa-Pionier. Das Resümee: Tempi passati? Lahm? Müde? Daß ich nicht lache, in Südamerika kennt man Altersheime nicht. Der kleine Kubaner hat schon recht, die Welt will wieder tanzen, leben. Und unser Hexenmeister Machito gibt den Rhythmus vor.

Wolf J. Stock

Interview Machito

„Wir machten immer Tanzmusik, in den 60er Jahren haben wir überwiegend Tanzbares gespielt, aber schon noch mit cubop drin. Das paßt beides gut zusammen, das ist kein Widerspruch!"

„Don Frank Raoül Grillo - Machito - wie möchten Sie am liebsten genannt werden?"

„Machito. So kennen mich die Leute. Warum also die Sache verkomplizieren?"

„Wer kam eigentlich auf den Namen Machito?"

„Ich spielte 1939 in New York mit einer Gruppe namens Siboney und wir sollten zur Eröffnung des ‚Club Cuba' in der 54. Straße aufspielen. Und ich sollte, weil ich schon mit Alfredito Valdez, dem Sänger, gespielt hatte, das Orchester auch leiten. Der Besitzer des ‚Club Cuba' kam zu mir und sagte: Hör mal, Macho - so pflegte er mich zu nennen -, wir werden dir eine tolle Band zusammenstellen. Ich sagte gut, wir übernehmen das Orchester, mit dem ich zusammen bin, es heißt Siboney. Nein, nein, sagte der Besitzer, der Name ist schon besetzt, wir wollen einen neuen Namen. Der Besitzer, ein Cubaner, sagte mir, wir werden den Namen ändern, und ich antwortete, das wird bestimmt Ärger geben, Siboney ist ein Gemeinschaftsorchester, ich bin da nicht der Boß. Dann unterrichtete ich die Musiker, die aber lieber unter dem alten Namen weitergemacht hätten. Doch zu spät, das Clubmanagement hatte schon längst den Namen ausgewechselt: Machito and his Afro-Cubans. Das ganze war also nicht meine Schuld gewesen. Man muß wissen, in dieser Zeit gab es all die kosenamlichen Bezeichnungen der Orchester: Panchito, Monguito, Chiquito usw. Deshalb eben: Macho - Machito."

„Sie wurden 1912 geboren, erstaunlicherweise nicht auf Cuba, sondern in Tampa in Florida. Wie das?"

„Mein Vater war von Beruf Zigarrenmacher. Wie viele andere Cubaner arbeitete er in Tampa, weil man dort besser verdiente. Meine Mutter lebte auf Cuba. Als sie im sechsten, siebten Monat schwanger war, besuchte sie für ein paar Wochen meinen Vater in Florida. Nach meiner dortigen Geburt, ich muß so etwa ein halbes Jahr alt gewesen sein, ging meine Familie zurück nach Cuba."

„Aber Sie fühlen sich doch trotz auswärtiger Geburt hundertprozentig als Cubaner?"

„Natürlich, ich bin Cubaner und auf Cuba aufgewachsen."

„War Ihre Familie musikalisch, sind Sie da vorbelastet?"

„Oh ja, mein Vater war ein sehr guter Sänger, er hatte eine schöne, klare Stimme. An jedem Geburtstag meiner Mutter veranstaltete er drei Tage lang ein riesiges Fest, und da er nebenbei noch Kolonialwarenhändler war, konnte er die lekkersten Sachen billig auftreiben. Deshalb spielten auf unseren Festen immer bekannte Gruppen wie El Septeto Habanera oder Antonio Romerau."

„Mit wieviel Jahren wußten Sie: Raoül, dein Schicksal ist die Musik."

Mit 16. Ich stand vor dem Abitur und das Musikleben zu Hause hatte stark auf mich abgefärbt. So hörte ich kurzerhand mit der Schule auf und machte nur noch Musik."

„In den 30er Jahren, wie war da das Musikleben auf Cuba? War Havanna damals wirklich so eine Art Puff der USA, wie heute Puerto Rico? Gab es schon musikalische Einflüsse aus den Vereinigten Staaten?"

„Nein, damals noch nicht. Heute schon, und zum Großteil bin ich dafür verantwortlich. Das Nachtleben in Cuba war damals sehr wild und lebendig."

„Ihr Idol in Cuba war damals Champito. Man kennt ihn hier nur wenig."

„Champito war der beste Maracas-Spieler Cubas. Und der beste, der jemals gelebt hat. Auf Cuba gab es damals nur drei oder vier gute, ein anderer hieß Cabeza. Aber Champito war der Größte. Ich lernte die Maracas, in dem ich ihm stundenlang zuhörte. Es gab damals in unserer Gegend eine Gruppe, die hieß Sexteto Rendiciön, die dabei war, sich neu zu orientieren. Man suchte mich aus, um die Claves zu spielen, und wer die Claves hatte, mußte ebenso die Maracas spielen. Ich hatte aber davon damals noch keinen blassen Schimmer. Ich besorgte mir die Maracas, ging nach Hause und übte die ganze Nacht unaufhörlich, so wie ich es bei Champito gesehen hatte. Mein Bruder, der mit mir im Zimmer schlief, konnte deshalb die ganze Nacht kein Auge zutun und wurde wütend. Hör auf, ich werd' verrückt, hör auf, jammerte er die ganze Zeit, aber ich übte unverdrossen weiter. Als ich mich am nächsten Morgen der Gruppe vorstellte, konnte ich die Maracas spielen."

„1937 haben Sie Cuba verlassen und siedelten nach New York über. Ihr Schwager und musikalischer Mentor Mario Bauza war schon 1930 nach New York gegangen. Wollten Sie ihm folgen, oder warum verließen Sie Cuba?"

„Mario und ich sind zusammen großgeworden, er war und ist noch immer wie ein Bruder. Seit meinem 14. Lebensjahr kenne ich ihn, er ist zwei Jahre jünger als ich. Später hat er meine Schwester geheiratet. In New York hat Mario mit Noble Sissle, Don Redman, Cab Calloway gespielt, und er war musikalischer Direktor des Orchesters von Chick Webb. Er war es auch, der Dizzy Gillespie dem Bandleader Calloway vorgestellt hat. Er und Dizzy sind gute Freunde geworden. 1977 haben wir zusammen eine Suite für Pablo aufgenommen. Sie ist uns sehr gut gelungen."

„Wie lebten damals in den 40ern die Latinos in New York, das lief doch nicht ohne Reibungen ab. Ich frage auch, weil manchen Leuten der Tod von Chano Pozo 1948 ziemlich mysteriös erscheint."

„Wir lebten sehr gut in New York. Natürlich, der Tod von Chano Pozo sorgte für Aufsehen, weil er schon ziemlich bekannt und berühmt gewesen war."

„Was war denn passiert?"

„Es war ein unglücklicher Zwischenfall. Du weißt ja, damals haben 90 Prozent der Musiker Marihuana geraucht, Chano hatte für einen flüchtigen Bekannten ein paar Joints gekauft, und die beiden fuhren mit Freunden in den Central Park, um sie in aller Ruhe zu rauchen. Als sie das letzte Zigärrchen intus hatten, meinte Chanos Bekannter, er habe ihm miserable Ware angedreht und sei ein dreckiger Betrüger oder so. Wie um alle Welt will der nach fünf .cigarillos' noch zwischen guter und schlechter Ware unterscheiden können! Jedenfalls, Chano fühlte sich beleidigt, er war ja sehr temperamentvoll und leicht erregbar. Die anderen, die dabei waren, hatten Angst und hielten den Mund. Es waren zwar seine Musiker, nicht aber seine Freunde. Die meisten waren neidisch, denn sie wußten, der einzige, der von ihnen Talent hatte, war Chano. Er war ja schon auf Cuba ein gefeierter Komponist gewesen. Jedenfalls kam es zu einer handfesten Keilerei, Fäuste flogen, ein Schuß fiel. Einer hatte Chano erschossen."

„Es schwirrten Gerüchte, da sei ein religiöser Kult im Spiel gewesen."

„Nein, nichts von dem. Es war ein persönliches Problem. Nur der unglückliche Streit zwischen einem Verkäufer und Käufer von Marihuana."

„Ihre erste Gruppe in den USA war dann die Estrella Habanera. Das war aber noch rein cubanische Musik?"

„Ja, die Estrella war rein cubanisch, die cubanischste Musik, die es dort damals überhaupt gab. Es war ein Quartett unter Leitung von Mulato. Später, 1939, hatte ich dann Machito and his Afro-Cubans. Für meine Landsleute: Machito y sus Afro-Cubanos. Ich habe dir ja schon erzählt, wie es damals zu dem Namen kam. Als man schließlich den ‚Club Cuba' schloß und ein neuer Besitzer kam, wollte die Siboney-Gruppe, die jetzt Machito and his Afro-Cubans hieß, mich nicht mehr haben. Sie holten eine Sängerin für meine Vokalpartien. Aber der neue Besitzer hielt zu mir und sagte: Wenn Machito nicht mitmacht, will ich das ganze Orchester nicht.

Das hat mich da sehr glücklich gemacht. Ich war es doch, der die Leute auf die Tanzfläche holte, ich kann tanzen, ich machte es dem Publikum vor, mit viel Spaß, und sie machten es mir nach. Damals gab es noch nicht so viele Tanzschulen oder sowas. Ich war nicht nur ein Sänger, ich unterhielt sie, ich war ein Entertainer."

„ihre erste Schallplatte mit den Afro-Cubanos haben Sie 1941 aufgenommen. Sopa de pichön (Taubensuppe)."

„Ich habe diese Nummer selbst komponiert. Der Titel ist zweideutig. Vom Marihuana haben wir ja schon gesprochen. Die Marihuana-Zigarette nannten wir pito oder pichön. Vier oder fünf in meiner Band rauchten es, und so fragten sie mich jedesmal: Macho, hast du pichön mitgebracht? Hast du sopa? Sie nannten es auch sopa (Suppe). Und dann habe ich einfach einen Titel komponiert und die beiden Begriffe zusammengezogen. Sopa de pichön."

..Der Mann, der für Ihr Leben wohl am wichtigsten war, ist Mario Bauza. Welchen musikalischen Einfluß hat er auf Sie gehabt?"

„Er war der Architekt meiner Musik, ich war nur der Maurer. Wir ergänzten uns vortrefflich. Er spielte in New York im Quartett von Antonio Machin und sang im Orchester von Don Azpiazu, das die cubanische Musik in New York populär machte. Auch bei El Mamicero war er der Sänger gewesen. Später lernte er die Trompete und spielte sie dann bei Machfn, von Hause aus war er Baßklarinettist. Mario hatte eine klassische Musikausbildung am Konservatorium in Havanna gehabt und sogar ein Doktorat. Als anerkannter Trompeter spielte er dann in den wichtigen Swing Big Bands bevor wir uns zusammentaten. In New York komponierte Mario dann einen Titel, ‚Tanga', der den Leuten so gut gefiel, daß wir ihn fortan als Themen-Song verwendeten. Das war um 1942 und die erstmalige Fusion der nordamerikanischen und cubanischen Musik. Afro-Cuban Jazz. Das war in ‚Tanga' drin, so fing alles an. Wir waren die einzigen, die diese Musik spielten. Mario hatte ja schon viel mit Jazz Orchestern gespielt, er war der eigentliche Erfinder der Fusion. Mit den Afro-Cubanos hatten wir damals zwei Trompeten und drei Saxophone als Besetzung. Ab und zu griff mein Schwager noch zum Alto, dann gab es gar vier Saxophone. Und besonders die Trompeten waren in der afro-cubanischen Fusion viel besser als im cubanischen Original. Das riß die Leute wirklich mit. Da in unserer Gruppe auch Amerikaner spielten, war alles relativ einfach. Der Rhythmus blieb ja gleich, da brauchten wir bei der Fusion nichts zu ändern, nur daß wir jetzt Jazz darüber legten. Das ging in New York so gut, weil dort hervorragende Arrangeure lebten, die beide Konzepte in Harmonie bringen konnten. Es waren auch einfach bessere Tanzarrangeure als in Cuba."

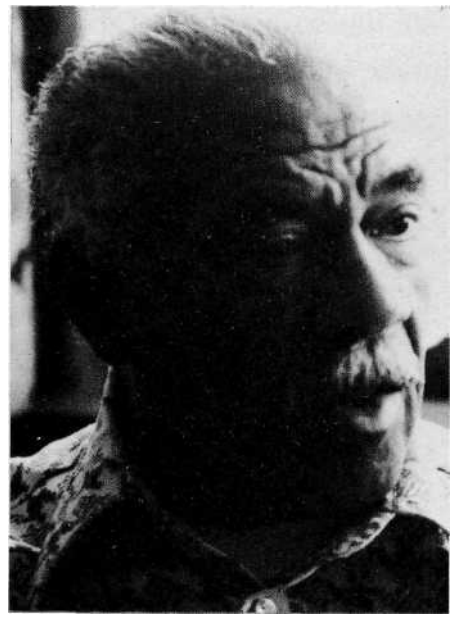


Foto: Wolf Stock

„Mario Bauza war der Architekt meiner Musik, ich war nur der Maurer. Wir ergänzten uns vortrefflich. Mario war der eigentliche Erfinder der Fusion der nordamerikanischen und cubanischen Musik."

„Welches Verhältnis hat Ihre Musik zur Politik?"

„Manche Orchester verwenden politische Texte, bei uns steht das nicht im Vordergrund. Damals, Anfang des Krieges, spielten wir einen Titel, dessen Sinn etwa war: .Laßt die Welt heil.' Diese Aufforderung war natürlich an Hitler gerichtet. Ein Cubaner hatte die Nummer komponiert und während ich den Text sang, habe ich dann alle Faschisten aufgezählt, die damals ihr Unwesen trieben, und die Leute haben gebuht und Teller geschmissen. Das war schon nach Pearl Harbour gewesen. Und als ich zum Schluß des Titels Franklin Delano Roosevelt ausrief, der damals Präsident war, klatschten alle wild. Das war zwar schon politisch, aber eher so eine Front-Show in New York."

„1943 kamen Sie dann wirklich zum Militär, musikalische Truppenbetreuung."

„Ja, ich hatte schon einige Hits gehabt, und so gaben sie mir beim Militär ein Orchester von 16 Musikern. Wir waren allerdings nie an der Front und sind nur bis Texas auf unseren Reisen gekommen. Wir waren dann bei einer Einheit, in der wir eine Ausbildung am amphibischen Gerät erhielten, und wie sich später herausstellte, für die Landung in der Normandie trainierten. Ich bekam dann eine Verletzung am Fuß, so daß ich nicht mit rüberflog. Wieder so ein Zufall. Doch ein Saxophonist aus meinem Orchester war dabei. Ich wurde im Oktober '43 versetzt, wenige Monate vor der Invasion. Sie hätten mich getötet, genauso wie sie meinen Musiker getötet haben. Mucha suerte, viel Glück gehabt."

„Musikalisch hatten Sie dann 1947 Ihren großen Durchbruch, mit Stan Kenton ..."

„Norman Granz hat uns mit Charlie Parker zusammengebracht, mit Dizzy Gillespie, Buddy Rich. Mit Harry Belafonte haben wir vier Titel aufgenommen. Mit Charlie Parker haben wir in der Carnegie Hall ein Konzert gemacht."

„Sprach man jetzt schon von ‚cubop'?"

„Der ‚cubop' ist direkt aus dem Tango entstanden. Wir wußten, wie man den ‚cubop' zu spielen hatte, weil die Musiker die nötige Ambivalenz hatten; sie waren einerseits Cubaner, hatten aber andererseits auch in Jazz Big Bands oder Combos gespielt, wußten also, wie man Jazzharmonien über unseren Rhythmus legt. Allerdings waren wir Cubaner bei den Soli ziemlich aufgeschmissen. Das war das Geheimnis der amerikanischen Musiker."

„Die Zusammenarbeit mit Charlie Parker fiel mager aus ..."

„Charlie konnte unsere Musik nicht spielen, er hatte einfach kein Gefühl für diese Art von Musik. Er kam und spielte ein paar Takte vor. Es entsprach aber nicht unserer Intention und ich sagte, nein Hombre, nein, nicht corny. Ich ließ dann einen meiner Saxophonisten ihm etwas vorspielen. Ich sagte, spiel das nur nach. Aber er brachte es nicht. Wir haben es dutzendemale probiert, es kam aber nichts dabei heraus. Es fehlte ihm an Gefühl. Chico O'Farrill hatte damals die Afro-Cuban Suite für das Konzert komponiert, Solisten waren Charlie Parker, Flip Phillips, Buddy Rich und mein Orchester. 1949 haben wir das eingespielt."

„Ihr Konzept sah aber in der Hauptsache vor, mit Sängerinnen front-line zusammenzuarbeiten."

„Ja, 1951 haben wir mit Ella Fitzgerald gespielt, und ihr Quartett und unser Orchester einfach zu einer wuchtigen Jam Session zusammengewürfelt. Im Apollo Theatre haben wir dann 1952/53 mit Sarah Vaughan gespielt, eine fantastische Sängerin, dann haben wir auch Lady Day begleitet..."

„War Ihre Zusammenarbeit mit Billie Holiday schwierig?"

„Nein, überhaupt nicht. Das war in den späten 50er Jahren, da war sie schon krank, aber sie war ungemein flexibel."

„Mir geht es so, daß ich ihre Stimme, auch als sie von der Krankheit gekennzeichnet war, magisch anziehend und ausdrucksstark finde, vielleicht sogar mehr als vorher."

Afro-Cuban Jazz mit Machito: Dizzy Gillespie

Foto: Hans Mayer

„Natürlich. Das ist ein Zusammenfluß von Musik und Trauer im Herzen, etwas so Wertvolles zu verlieren, diese Frau, diese Stimme, diese Musik. Das ist emotionell bewegend."

„In den 60er Jahren wurde Machitos Musik kommerzieller, oder?"

„Wir spielten immer Tanzmusik, in den 60er Jahren haben wir überwiegend Tanzbares gespielt, aber schon noch mit cubop drin. Das paßt beides gut zusammen, das ist kein Widerspruch."

„Können Sie definieren, aus was die .Salsa' (Soße) zusammengestellt ist?"

„Na ja, Salsa, zuerst hieß es Tanga, dann Conga, Rumba, Mambo, Guaguanco und so weiter. Und so hat man alles der Einfachheit halber zusammengefaßt und sagt nur noch .Salsa'. Salsa ist ein Hilfsbegriff. Alles führt sich vornehmlich auf die cubanische Musik zurück, da kommt doch dann aber mehr zusammen, mexikanische, puertorikanische Einflüsse. Irgendein Radiodiskjockey hat den Begriff geprägt ‚Latin New York', die Zeitung hat die Bezeichnung übernommen und die Fania-Schallplattengesellschaft hat ihn schließlich populär gemacht."

„Fats Navarro, der amerikanische Trompeter, wurde zwar in Tampa, Florida, geboren, doch seine Eltern waren Cubaner. Obwohl er selbst nie auf Cuba gelebt hat, war er eine wichtige Gestalt des Afro-Cuban Jazz. Ich glaube, er war der einzige Amerikaner mit cubanischem Herzen."

„Nein, er war der einzige Cubaner mit amerikanischem Herzen. Ja. Er war ein wahres Genie. Ein unglaublicher Trompeter. Ein wunderbarer Kamerad."

„Laß uns noch etwas über deine Schüler reden, denn jeder, der heute Salsa spielt, muß auf die eine oder andere Weise dein Schüler sein. Ray Barretto, Tito Puente, Eddie Palmieri, nur die bekanntesten, gibt es da irgendwelche Vorlieben?"

.Alle, die du aufgezählt hast, wurden von mir beeinflußt, von dem musikalischen Konzept, das ich mit den Afro-Cubans entworfen habe, ganz einfach, weil ich der erste war. Ich habe auch keine Vorliebe. Sie sind alle umwerfend. Jeder hat seinen eigenen Stil. Ein Arrangeur von mir, Rene Hernandez, war bei Eddie Palmieri verantwortlich, als er die beste Musik machte, Rene hat den eigentlichen Palmieri-Stil erst geschaffen. Tito Puente war bei mir vier Jahre. Ich mag sie alle."

„Und die jungen, rockorientierten Latinos? Die neue Generation, Carlos Santana zum Beispiel?"

„Ein sehr guter Mann. Allerdings hat er von Tito Puente eine Komposition abgeschaut, ‚Oye como va', und hat damit Erfolg gehabt."

„Warum erleben wir heute in den 80ern eine so nachhaltige Salsa-Renaissance?"

„Es geht von New York aus. Da gibt es heute etwa drei Millionen Hispanos. Allein in Long Island gibt es mindestens 25 bis 30 Orchester. Es existieren bestimmt über 20 Clubs für unsere Musik dort, in den 40er Jahren gab es nur zwei oder drei. So ist ein Markt da. Und: Die Welt will wieder tanzen. Das wissen auch die Werbeleute."

„Die Salsa drückt doch die musikalische Identität der amerikanischen Latinos aus. Kann sie deshalb nicht nur von einem bestimmten Völkerkreis wirklich verstanden und gefühlt werden, ist sie nicht ein Widerspruch zum Anspruch auf Universalität?"

„Nein, nein, ganz bestimmt nicht. Unsere Musik ist für alle da. Für die ganze Welt. Verstehen kann sie jeder, denn sie ist einfach und fröhlich."

Ausgewählte Diskographie

Machito y sus Afro-Cubanos, Tropical TRLP5O63
Machito and his Afro-Cuban Salseros: Mucho Macho Machito, Pablo 2625712
Machito and his Orchestra: Afro-Cubop, SpoMite SPS138
Afro-Cuban Jazz, feat. Machito, Charlie Parker, Chico O'Farrill, Dizzy Gillespie, Verve 2-2522
Machito and his Orchestra, feat. Dizzy Gillespie, Pablo 2310771
Machito **and** his **Salsa Big Band 1982,** Timeless SJP161

Jazz aktuell

Faszinierend breites Musikspektrum

Jazzfestival Willisau 82

Avantgardisten gestern und heute, mit dem wieder aufgetauchten Cecil-Taylor-Schlagzeuger Dennis Charles, dem Klarinettisten John Carter, der früheren Max Roach-Sängerin Abbey Lincoln, dem ehemaligen Modern-Jazz-Star Charles Lloyd und mit Ex-Ornette-Drummer Ed Blackwell. Dazwischen gab es im Restaurantzelt Blues mit der Jam-Gruppe des afrikanischen Mundharmonikaspielers Teo Kanda Freeman oder zündenden Hardbop mit dem in Basel lebenden schwarzen Saxophonisten Benny Ross und Alvin Queen; Black-Music-Formen mit dem Henry Threadgill Septett, dem Geiger Billy Bang und dem John Carter-Bobby Bradford Quartett, und Folkmusic in einem langen Soloauftritt des in der Schweiz lebenden Türken Burhan öcal auf diversen türkischen Percussions- und Saiteninstrumenten. Natürlich stand zeitgenössischer Jazz, ein breites Spektrum heute aktueller Spielformen, auf dem Programm: mit Sam Rivers' elfköpfigem Saxophonorchester The Wind Of Manhattan, der New Paul Motian Group, dem Bennie Wallace Trio, dem Andre Jaume-Joe McPhee Quartett und dem Trio Karl Berger/Dave Holland/ Ed Blackwell. Zu den großen Überraschungen des diesjährigen Festivals - für viele waren es zum Teil auch verblüffende Entdeckungen - wurden diesmal ausnahmslos die auftretenden Schweizer New-Jazz-Musiker und Gruppen: die vital agierende Big Band der Genfer Musikerkooperative ,,AMR" (Association pour l'encouragement de la musique improvisee), das originelle, ideensprühende, ebenfalls aus Genf kommende Ensemble ,,I Vitelloni", der sensationell anmutende Auftritt des jungen Zürcher Saxophonisten/Flötisten Urs Blöchlinger zusammen mit dem Bassisten Thomas Durst und dem Schlagzeuger Thomas Hiestand, und Mathias Rüeggs nach wie vor phänomenales Vienna Art Orchestra mit völlig neuem musikalischen Material.

Jugendliebe Jazz

Die Programmgestaltung des Willisau-Jazzfestivals war schon immer unkonventionell und eigenwillig, das Werk eines Jazzfans, der einerseits voll und ganz seinen eigenen Vorlieben und Intentionen vertraut und immer wieder versucht, sie so kompromißlos wie möglich in die Tat umzusetzen, und der andererseits auf die Offenheit und Aufnahmebereitschaft seines Publikums baut, auf eine Lernwilligkeit und Lernfähigkeit, die es weiter anzuregen und weiterzuentwickeln gilt. Daß derartig vorbildliches Tun auch Gefahren enthält, zum Beispiel in Richtung einer unkritischen, blindgläubigen Zuhörerschaft, die alles gut findet, was neu, experimentell oder fremdartig klingt, oder weil es eben in Willisau passiert, sei hier natürlich nicht ausgeklammert. Solche Tendenzen sind aber erfreulicherweise (noch) nicht gravierend.

Wie weit es mit der schon fast sprichwörtlichen Offenheit des Willisauer Publikums wirklich bestellt ist, wurde selten so deutlich wie diesmal, denn Nikiaus Troxler hatte den Mut, mit dem Engagement wichtiger, aber heute kaum noch bekannter Musiker der so bedeutenden sechziger Jahre einmal auf seine eigene Jazzgeschichte, auf das Entstehen seiner immer noch anhaltenden „Jugendliebe Jazz" einzugehen. Klar, daß mit dieser Präsentation gestriger Avantgarde oder damals moderner Musiker ganz gewaltig an dem bereits selbstverständlichen Image eines aktuellen „Avantgarde-Festivals" gerüttelt wurde; eine Überraschung, daß auch dabei die große Mehrheit des Publikums mitging. Trotz dieser direkten Bezugnahme auf die Anfänge der heutigen Avantgarde, die ein übergreifendes Gesamtthema nahegelegt hätte - zum Beispiel in Form eines Thelonious Monk Memorial -, verzichtete Troxler auch diesmal auf ein Motto: „Jeder Musiker hat seine eigenen Beziehungen, seine eigenen Lieben, und jeder hat seine eigene Geschichte, auch wir Hörer". Ein Motto würde da wirklich nur stören, Freiheiten einengen, künstlerische und veranstalterische Räume beschneiden.

Wiederentdeckungen

Der Schlagzeuger Dennis Charles, vor zwei Jahrzehnten in Cecil Taylors ersten Gruppen mit dabei, dann aber plötzlich von der Bildfläche verschwunden, wurde mit seinen einfachen Figuren und Formen und dem klaren, übersichtlichen Aufbau seiner Soli sowie auch im Duospiel mit dem Geiger Billy Bang ebenso begeistert wiederentdeckt wie die immer noch jugendlich und engagiert wirkende und ganz natürlich agierende Sängerin Abbey Lincoln mit ihren vorwiegend lyrischen, zurückhaltenden Balladen voller Melodiosität und Wärme, aber auch voller verhaltenem Feuer. Uns allen ist doch damals, Anfang 1960, nahegegangen, mit welch zorniger Intensität und Expressivität Max Roach zusammen mit seiner damaligen Frau und Partnerin Abbey Lincoln in der Suite „Fredom Now - We Insist" schwarzen Protest musikalisch-dramatisch artikulierte. Jene Zuhörer, die Abbey Lincolns heutigen Gesang als zu wenig avantgardistisch, zu wenig aggressiv empfanden, als zu „schön" und melodiös, störten nicht etwa durch Unruhe oder Langeweilebekundungen, sondern verließen möglichst ruhig den Saal (wie vorher schon bei Sam Rivers); auch das ein beispielgebendes Publikumsverhalten in Willisau.

Nicht so sehr ein informativer oder interessanter Rückblick als vielmehr eine Variante intensiver Nostalgie bedeutete das Wiederauftauchen des Saxophonisten Charles Lloyd, der im Quartett zusammen mit Keith Jarrett, Jack DeJohnette und Cecil McBee Mitte der sechziger Jahre eine der weltweit populärsten Modern-Jazz-Gruppen darstellte und auch in Willisau das Publikum wieder zu Begeisterungsstürmen hinriß. Nicht geringen Anteil daran hatte die kochende Rhythmusgruppe mit Palle Danielsson an Baß und Schlagzeug und Sonship Theus und vor allem der junge französische Pianist Michel Petrucciani, der trotz seiner kaum faßlichen schweren körperlichen Behinderung ein unerhört kraftvolles, virtuoses und sehr eigenständiges Piano spielt.

Balladen voller Melodiosität und Wärme, aber auch voll verhaltenem Feuer: Abbey Lincoln
Foto: Hans Kumpf

(Auch für mich war Lloyd eine Art Wiederentdeckung, verzichtete ich doch damals konsequent auf das Hören seiner Musik, weil mir die penetrante Art, mit der er Coltranesche Phrasierungen und Sounds imitierte - und das noch zu Coltranes Lebzeiten -, als eine Zumutung erschien. Heute, 15 Jahre nach Coltraines Tod, ist es gang und gäbe, sich mehr oder weniger stark auf „Trane" zu beziehen, und Lloyds plötzliches Wiedererscheinen auf der Jazzszene hat heute einen anderen Stellenwert, obwohl er kaum anders spielt als damals.)

Anspruchsvolles Konzept, ungenügend realisiert

Viele Erwartungen wurden an das Konzert von Sam Rivers' elfköpfigem, ohne Rhythmusgruppe konzipiertem, reinen Saxophonorchester The Wind Of Manhattan geknüpft, ist doch immer wieder überraschend, was dieser Avantgardist so manches Mal an neuen Ideen zu entwikkeln weiß. Anspruchsvoll war auch sein Vorhaben, diesmal mit einem großen Saxophonensemble zu experimentieren, und anfänglich auch faszinierend, welch satztechnische Möglichkeiten in bezug auf quirlende, polyphone Liniengeflechte, wechselnde Soundspektren, komplexe Akkordballungen, metrische Überlagerungen und Verschiebungen, kompakte Unisono-Motivik mit einem derartigen Konzept realisierbar sind, und wie er, als Kontrast dazu, Ad-libitum-Sequenzen freien, ungebundenen Kollektiv- oder Solospiels immer wieder in den Ablauf der ausgeschriebenen Kompositionen und Satzteile einbezog. Solch ambitioniertes, kompositorisch-strukturelles Tun verlangt aber, damit Konzept und Komposition auch richtig realisiert werden und sich dem Hörer mitteilen können, ein vorzügliches, möglichst präzises Zusammenspiel, vor allem dort, wo ganze Komplexe voll ausgeschrieben sind. Die erste Enttäuschung war, daß dieses Satzspiel nur notdürftig klappte, sich die Musiker also vor allem auf einigermaßen richtiges Blattlesen konzentrieren mußten und kaum mehr zusätzliche Aufmerksamkeit auf gestalterische, dynamische und emotionelle Ausdrucksebenen richten konnten; und eine Enttäuschung im weiteren, daß die angekündigten bekannten Saxophonspieler, wie zum Beispiel Chico Freeman, John Purcell oder John Stubblefield, allesamt nicht dabei waren, was sich vor allem in den ausgedehnt konzipierten Einzelsolosequenzen als Mangel bemerkbar machte. Ob der nach einer gewissen Zeit aufkommende Eindruck von Gleichförmigkeit oder Austauschbarkeit - noch krasser ausgedrückt: eines Kompositions- und Strukturprinzips, das langsam zu Tode geritten wird - nunmehr auf der ungenügenden Realisation als auf der Kompositionstechnik oder umgekehrt beruht, ist schwer zu beurteilen. In jedem Fall schade um dieses in jeder Hinsicht wirklich hochinteressante Unternehmen.

Immer wieder Diskussionen löst der schwarze Geiger Billy Bang aus. Unbestritten scheint sein Feeling, sein rhythmisches Timing, seine dynamische Gestaltung zu sein. Streitpunkte sind aber Phrasierung und vor allem Intonation. Wir Europäer haben es ganz offensichtlich schwer, uns vom klassischen Ideal reiner Intonation, wie es besonders für die Geige hier so wichtig ist, zu trennen, zu akzeptieren, daß schwarze Musiker sich dem nicht unbedingt unterwerfen wollen, sich die Freizeit nehmen, ihre eigene Auffassung von Instrumentbeherrschung zu realisieren (siehe Monk!).

Offensichtlich auf Provokation hatte es demgegenüber Henry Threadgill mit seinen Musikern angelegt (auch das gehört zur Freiheit eines Künstlers und Musikers, vor allem eines selbstbewußten schwarzen in einer total weißen Umwelt). Auf Grund einer Fehlinformation rechneten die schon in Willisau anwesenden Musiker mit einem Abendauftritt, standen aber offiziell bereits für den zweiten Teil des Nachmittagskonzerts auf dem Programm. Wartendes, immer ungeduldiger werdendes Publikum hin oder her: Jetzt wurde zuerst einmal das vorgesehene Hotel und der fehlende Komfort nicht akzeptiert, und bis endlich ein neuer Platz gefunden, man schließlich auftrittsbereit war, sind zwei Stunden vergangen. Die erste halbe Stunde brachte dann eine schwer entzifferbare, verworren und chaotisch wirkende Musik, die dann aber schließlich in publikumswirksamere, triviale, wilde Gospel-, Rhythm-and-Blues- und Soul-bezogene Kollektivorgien einmündete, dazwischen balladeske, choralartige, pathetisch-ironisch anmutende Zwischenteile - auch das alles eine Art Provokation?

Ornette und Monk lassen grüßen

Ein Hörvergnügen von großer Intensität vermittelte demgegenüber das unerhört homogen agierende Trio Karl Berger, Dave Holland, Ed Blackwell, drei traumwandlerisch sicher miteinander und aufeinander reagierende Erzmusikanten mit einem ideensprühenden Feuerwerk von großer polyphoner Dichte und Musikalität, das mit seiner Motivik, Bluesbezogenheit und Rhythmik immer wieder inspirierend an den großen Ornette erinnerte.

Trotz hymnenhafter Melodiosität, langer thematischer Linien, aber auch schreiender Saxophonduette und Gitarrensounds wirkte auf mich die Quintettmusik des ehemaligen Bill Evans- und Keith Jarrett-Schlagzeugers Paul Motian eigenartig spröde - trotz aller rhythmischen Kraft und Spannung eine kalte, schwer zugängliche Lyrik beinhaltend.

Nicht immer problemlos empfand ich auch den Zugang zum Kollektivspiel des Andre Jaume-Joe McPhee-Quartetts mit Raymond Boni, Gitarre, und Francois Mechali, Baß. Da tun sich weite, ausschweifende Räume auf, entstehen breitgefächerte Motiv- und Strukturverästelungen, Figuren von sonderbar kantig-schroffer Linienführung, aber auch Spannungszentren in den Zwischenbereichen von vorausgeplanten Abläufen und freiem Spiel. Dazwischen wie Blitze oder Aufschreie Raymond Bonis explosionsartige Gitarreneinsätze ..., und trotzdem diese eigenartige Verschlossenheit, die wie kristallin wirkende Impulsivität.

Auch wenn mit diesem Festival bewußt kein eigentliches „Thelonious Monk Memorial" konzipiert war, der Tod dieses großen Individualisten des Modern Jazz hinterließ hier (natürlich) trotzdem seine Spuren: Abbey Lincoln zum Beispiel sang „Nutty" und „Blue Monk" - übrigens hervorragend assistiert von einem Trio enorm inspirierend und intensiv agierender junger Musiker, wobei der bei einigen Stükken mitspielende Altsaxophonist Steve Coleman (vom Sam Rivers Ensemble) besondere Aufmerksamkeit erregte; Billy Bang interpretierte sodann Monks „I mean you", und sein Duopartner Dennis Charles improvisierte ein begeisternd eingängig und klar strukturiertes Schlagzeugsolo über „Thelonious"; aber auch Joe McPhee dachte an Monk und widmete sich seinen „Brilliant Corners". Erstaunlich, daß Bennie Wallace, dessen Monk-LP doch voriges Jahr so viel Resonanz auslöste, in Willisau keinen einzigen Monk-Titel spielte. Ich hatte überhaupt zunehmend Mühe mit seinem Spiel: Trotz aller Dynamik und Aggressivität seiner anfänglich ungeheuer faszinierend wirkenden Attacca-Aktionen und trotz aller gezielten Affinitäten zu Coleman Hawkins und Eric Dolphy beispielsweise, stellte sich bei mir jedoch - je länger je mehr - der Eindruck von Schabionisierung ein, von immer wieder nach gleichem Muster angelegten und allzu eingeübt wirkenden Phrasierungen, Figuren, Läufen, die mit der Zeit das große Interesse erlahmen ließen. Dabei fiel mir erstmals auch besonders auf, wie wenig genau Eddie Gomez - vor allem bei schnellen Passagen und Kadenzen - intoniert, und wie souverän er diesen Umstand mit einer ansonsten beeindruckenden Technik und verblüffendem Timing zu relativieren weiß; überhaupt trägt offensichtlich der gewattige Swing und Drive der Rhythmusgruppe Gomez/Richmond maßgebend zum großen Publikumserfolg dieses Trios bei.

Höhepunkte mit Schweizer Musikern

Daß ausgerechnet europäische und vor allem Schweizer Musiker zu den großen Höhepunkten des diesjährigen Festivals

beitrugen, ist Indiz für die weitere Emanzipation und fortschreitende Eigenständigkeit dieser Musiker, die Vergleiche mit den lange Zeit führenden schwarzen und weißen Vertretern Amerikas immer weniger zu scheuen brauchen. Ein Ereignis und vielleicht für viele die Überraschung des ganzen Festivals war das Konzert des Zürcher Saxophonisten und Flötisten Urs Blöchlinger im Trio zusammen mit Thomas Durst, Baß, und Thomas Hiestand, Percussion, drei selbstbewußt und natürlich agierende, musikalisch überzeugende Improvisatoren, eine offensichtlich weitgehend durchstrukturierte und doch äußerst lebendig und phantasievoll wirkende Musik spielend, total eigenständig in Form, Ausdruck und emotioneller Gestaltung. Da gibt es neben der selbstverständlichen, aber nie zu bloßem Selbstzweck werdenden, makellosen instrumentalen Technik einen virtuos anmutenden Umgang nicht nur mit thematischem Material, mit Linien, Motiven, modalen Skalen, sondern ebenso mit allem Rhythmischen - plötzlichen Takt- und Tempowechseln, ungeraden Metren -, und dann, ohne Scheu, über weite Strecken wieder durchgehender Beat, swingende, rhythmische Intensität. Sicher, Bezugspunkte sind trotz aller individuellen Auffassung und Artikulation vorhanden, werden aber ganz bewußt integriert, verarbeitet: außereuropäische Musiken zum Beispiel, musikalische Grenzbereiche, Ornette Coleman, Dolphy …, und das weite Feld der Jazztradition. Nie hat man dabei jedoch den Eindruck von allzu starker Bezugnahme, von zu dominierenden Einflüssen, Eklektizismus gar. Interessant und bemerkenswert auch, daß sich Blöchlinger trotz seines breiten gestalterischen wie emotionalen Ausdrucksspektrums, das vom Publikum ganz offensichtlich ohne Schwierigkeiten verstanden wird, nicht auf den begrenzten Bereich der musikalischen Sprache allein verlassen will, denn mit Musik allein - so Blöchlinger kürzlich in einem Radiogespräch - sind konkrete Aussagen, die auch Wirkung erzielen sollen, zum Beispiel politischen oder gesellschaftskritischen Inhalts, kaum möglich; es bedarf dafür eines Zusammenwirkens mit anderen Kunstrichtungen und Medien. Meiner Meinung nach ein beachtenswerter neuer Aspekt von gezielter, engagierter Grenzüberschreitung.

Eine Entdeckung, zumindest für das vorwiegend Deutschschweizer Publikum in Willisau, stellte auch die vitale, immer wieder erfrischend ungestüm und wild agierende AMR-Big Band aus Genf dar. Kompakte Soundschichtungen, Hardbopiges, rhythmische Wechsel, gezielte Bezüge zu Ornette, Mingus, Gil Evans, zu südafrikanischem Jazz tönen an, werden aufgenommen, verarbeitet, verwandelt, verfremdet und bar jeder tötenden Big Band-Routine und Superpräzision zu einem zwar heterogenen, aber ungeheuer lebendigen, inspirierenden Ganzen verschmolzen - ein Big Band Hörvergnügen von ganz ungewöhnlicher, aber sehr stimulierender Art.

Und noch eine Entdeckung aus der welschen Schweiz wurde zum Ereignis, auch wenn die große Ausstrahlung und der musikszenische Witz und Effekt der Gruppe im Willisauer Restaurantzelt vielleicht nicht so zur Geltung kamen wie bei konzertanten Auftritten auf einer Bühne: „I Vitelloni" aus Genf (die Gruppe hätte eigentlich auch ins Hauptprogramm gehört!). Ausgangspunkt der „Vitelloni"-Musik ist ein genial anmutendes, mitreißendes Spiel mit Versatzstücken, mit bekannten Bausteinen, aus denen dann allerdings ganz neue, unbekannte, faszinierend abstrakte, ja fast anarchisch anmutende Gebilde entstehen. Mit wie selbstverständlich wirkender instrumentaler Professionalität, mit spritzigem Ideenreichtum, Spielwitz und origineller Hintergründigkeit, vor allem aber mit einer ganz neuartig wirkenden Art von Kollektivspiel (Etikettierungsfanatiker könnten hier vielleicht mit der Bezeichnung „Free Dixie" einen neuen Begriff kreieren), wird zuerst Typisches ä la Bebop, Third Stream, Free Jazz - ä la Ornette, Dolphy, Gil Evans (schon wieder), Albert Ayler, Mangelsdorff oder Dollar Brand - gebracht, dann wird mit diesem Material ein einzigartig inspiriertes Feuerwerk freien intuitiven Parforce-Spiels losgelassen, um dann nach allerhand Verfremdungen, Expeditionen, „Fluchtversuchen" wieder zur vorbestimmten Ausgangsbasis zurückzukehren - ein Hörerlebnis, das ungeheuer inspiriert und Assoziationen auslöst, den Hörer zu eigenem, bewußtmachenden Reagieren anregt, allerdings wache, offene Ohren voraussetzt.

Grandioses Vienna Art Orchestra

Wer gedacht hat, nach den vielen Konzerten im In- und Ausland in der letzten Zeit und den zwei faszinierenden Hat Hut-Plattenalben des Vienna Art Orchestra die Musik des Schweizer Komponisten, Arrangeurs und Orchesterleiters Mathias Rüegg nun endgültig und zur Genüge zu kennen, wurde wieder einmal und erneut eines Besseren belehrt. Tatsächlich müssen dieser phänomenale Klangkörper, die ausgezeichneten, intensiv wie relaxt agierenden Solisten und die einzigartige Vokalistin Lauren Newton - nun wirklich eine Stimme, die auf ihre Art der der phantastischen Urszula Dudziak gleichkommt! - hier nicht mehr speziell vorgestellt werden. Und trotzdem: Was Rüegg diesmal für sein neues Programm ,,Unknown Jazztunes" wiederentdeckte und erarbeitete - Stücke von Ornette Coleman, Scott Joplin, Lennie Tristane Bud Powell, Roswell Rudd, Booker Little, Anthony Braxton, Jack DeJohnette, John Surman, Hans Koller und Fritz Pauer, die er völlig neu orchestrierte und arrangierte -, gehört zum Faszinierendsten, Mitreißendsten, Musikalischsten, was es an Big Band Musik heute gibt; für mich der absolute Höhepunkt von Willisau! Besonders unter die Haut ging mir die Transkription von Lennie Tristanos „Carol", dem ersten Satz der dreiteiligen Suite „Scene And Variations" der großartigen Pianosolo-LP „The New Tristano" (1962 auf Atlantic). Ich mußte dabei spontan an die ähnlich Normen sprengende Orchestrierung des „Ricercare" aus dem „Musikalischen Opfer" von J. S. Bach durch Anton Webern denken. Zu welchen musikalischen Taten wird Mathias Rüegg mit seinem Vienna Art Orchestra in der Zukunft noch schreiten?

Johannes Anders

Gewaltiger Swing und Drive: Dannie Richmond Foto: Hans Kumpf

Kein Platz für Moden

7. New Jazz Festival Hamburg

Großes Händereiben nach Paul Motians Festival-Finale: wie nie zuvor war es in vier Tagen dem Hamburger New Jazz Festival gelungen, das Jazz-Volk in die Altonaer „Fabrik" zu locken. Mit einem Programm, das sich konsequent jeglicher Strömung verweigert, die auch nur entfernt nach Mode duftet - wenn es in Hamburg etwas gab, was zu dokumentieren war, dann wohl eine Tradition unverbrauchter Moderne. Neue Wellen sind da nicht gefragt.

Unbequem sein, heißt die Devise dieses Jazz, sich nicht „unter den Stechschritt der Neuen deutschen Tanzmusik auf alle Viere" zurückbegeben - und manches, was aus US-Landen vermeintlich frisch auf hiesige Jazz-Tische kam, ist kaum mehr als das. Doch da selbst die eingefleischten Jazzfans diese neue Stampf-Ästhetik annehmen, weil zu der New Yorker Tanz-Band des Posaunisten Joseph Bowie mit Namen Defunkt oder zu Shannon Jacksons Decoding Society und seinem Donner-Rock Tausende strömen, ist der offenkundige Run auf „alten" neuen Jazz im (gar nicht verflixten) siebten Jahr des Festivals um so bedeutsamer.

Klar - wer da Entdeckungen zu machen hofft, fährt (fast) mit leeren Händen heim. Bestätigung heißt das Zauberwort dieser vier gemütlichen Fabrik-Tage. Bestätigen kann seinen Ruf zum Beispiel Philip Catherine, der belgische Gitarrist, der mit dem dänischen Baß-Wunder Niels-Henning 0rsted-Pedersen und dem Inder Trilok Gurtu einen engen Melodien-Stoff webt, dem man Mühe nie anmerkt - eine neue „leichte Muse". Wie locker dieses Rezept sein Ziel erreicht, zeigt spätestens der Vergleich zum arg kopflastigen Versuch Don Cherrys, im Trio mit Sitar und Tabla außereuropäische Kulturen aufzuarbeiten - über die Kultur-Sperren können die drei Musikanten trotz aller Mühe nicht hüpfen.

Doch auch hier ist, allen Mängeln zum Trotz, der Schwerpunkt des Jazz im Jahre '82 (und nicht nur in Hamburg) aufgezeigt worden: die allerorten ausgebrochene Seuche nach den „Wurzeln", den schwarzen bei US-Importen, den weißen bei Europas Jazz-Prominenz. Wie sich Lala Kovachev und seine Balkan-Jazzer den in der Heimat gängigen Folk-Idiomen nähern, wie auch der türkische Trommler Okay Temiz mit den verschachtelten Rhythmen und sirrenden Melodien des heimischen Bazars zu Werke geht, wie schließlich Marvin Peterson, der sich „Hannibal" nennt und auch durchaus erobernd tätig wird, mit Hilfe seiner soulstarken Schwester Pat und einem zirkusreifen Knabenchor das tiefschwarze Erbe ausgräbt - das macht den Reiz dieser Saison aus.

Zuweilen macht es aber auch Bauchschmerzen. Denn oft steht zwischen der schwarzen Rückbesinnung und den Fans eine Mauer aus Arroganz. Dieser Knabenchor zum Beispiel - er ist als „Boys choir of Harlem" durchaus ein Instrument der Integration junger Schwarzer, die sonst auf der Straße und auf der Strecke blieben. Doch präsentiert er sich ganz im Stil der Amüsier-Neger alter Filme, und schreibt so das Klischee von der ewig grinsenden, ewig singenden schwarzen Frohnatur fort, das bislang noch jeden Kultur-Rassisten beruhigt hatte. Neu ist eben - und das zeigt das immens gewachsene Selbstbewußtsein -, daß auch diese im Grunde traurige Rolle als Wurzel einer Entwicklung mitbegriffen werden kann. Der kritische Hinweis jedenfalls, dies sei nur noch kommerziell und habe vor allem mit dem rapiden Aufschwung von Blues und Gospel in den USA zu tun, geht ins Leere. Umgekehrt wird ein Schuh draus.

Wer würde wohl den folk-bewußten Europäern derartiges ankreiden? In Hamburg setzt auch Jan Garbarek wieder zu einer seiner musikalischen Nordland-Reisen an, still, konzentriert und ein bißchen zu kühl. Karin Krogs Vokal-Impressionen zeigen da mehr Atmosphäre. In Dollar Brands Repetitionen am Klavier werden die Leer-Steilen vor allem dann unüberhörbar, wenn er - wie in Hamburg - ganz auf sich allein gestellt ist. Mit längerem Hören schwindet die Faszination. Ohne nennenswerte Aufregung kommen auch die Bebop-Erinnerungen Etta Camerons über die Bühne.

Um so größer ist sie jedoch bei einer rundum gelungenen Wiederbelebung des ehedem in Hochblüte stehenden „Jazz und Lyrik"-Genres. Ernst Jandl, der wortspielende späte Nachfahr der Dadaisten, ist diesmal Schreiber und Sprecher, hinter und mit ihm agiert die Studio-Band des NDR, ihr Leiter Dieter Glawischnig hat eine Stunde „verjandlter" Musik geschrieben - voll von verblüffenden Effekten, komischen Verdrehungen und schwungvollen Albereien. Zu Jandls „Bestiarium" läßt da Glawischnig musikalische Zoo-Zustände ausbrechen und spielt dabei exzessiv mit den Big-Band-Sätzen (wer sonst im NDR das Hafenkonzert bewältigt, steht hier vor mancher Klippe - doch alle werden umschifft!). Und wenn sich hinter Jandls verkürzender Sprach-Artistik, hinter dem Allzu-Wörtlich-Nehmen und seiner puren Alberei urplötzlich Abgründe auftun, wenn seine Kriegsthemen makabre Lösungen bis zum bitteren Ende denken, dann findet Glawischnig auch dort den rechten Ton. Selten wohl hat eine Funk-Band in einer knappen Stunde derart viele Stimmungen durchspielen müssen - ein Ereignis.

Mit dem alljährlichen Projekt dieser Big Band gewinnt das Hamburger Festival eine Kontinuität, wie sie kaum ein anderes Festival aufzuweisen hat. Mit dem intensiven Hinweis auf die Tradition der Moderne - auch Andrew Cyrilles homogenes Quartett ist so einer - wird eine weitere Stetigkeit aufgezeigt: Sie soll, ein Blick auf lokkende Mode-Trends, manchen Jazz-Geist wieder zur Besinnung bringen. Ein wenig Arroganz steckt in dieser Festival-Haltung. Aber immerhin eine, das haben Programm und Zuspruch bewiesen, die auf sehr festen Füßen steht.

Michael Laages

Versuch außereuropäische Kulturen aufzuarbeiten: Don Cherry (Mitte), Colin Walcott (links), Nana Vasconcelos (rechts) **Foto: Hans Kumpf**

Jazz aktuell

New Orleans **Jazz live**

Maryland Jazzband

Zu den wenigen Oldtime Formationen in der Bundesrepublik, die wirklich im Stande sind, einen stilechten New Orleans-Jazz zu spielen, zählt die Maryland Jazzband aus Köln. Die Gruppe um den Posaunisten Gerhard „Doggy" Hund genießt besonderes Ansehen bei ihren Vorbildern aus New Orleans. So hat z. B. der inzwischen achtzigjährige Posaunist Louis Nelson seine 1981 mit den Kölnern unternommene Tournee in bester Erinnerung, konnte er doch mit jungen Leuten spielen, die den „Geist von New Orleans" verstanden haben.

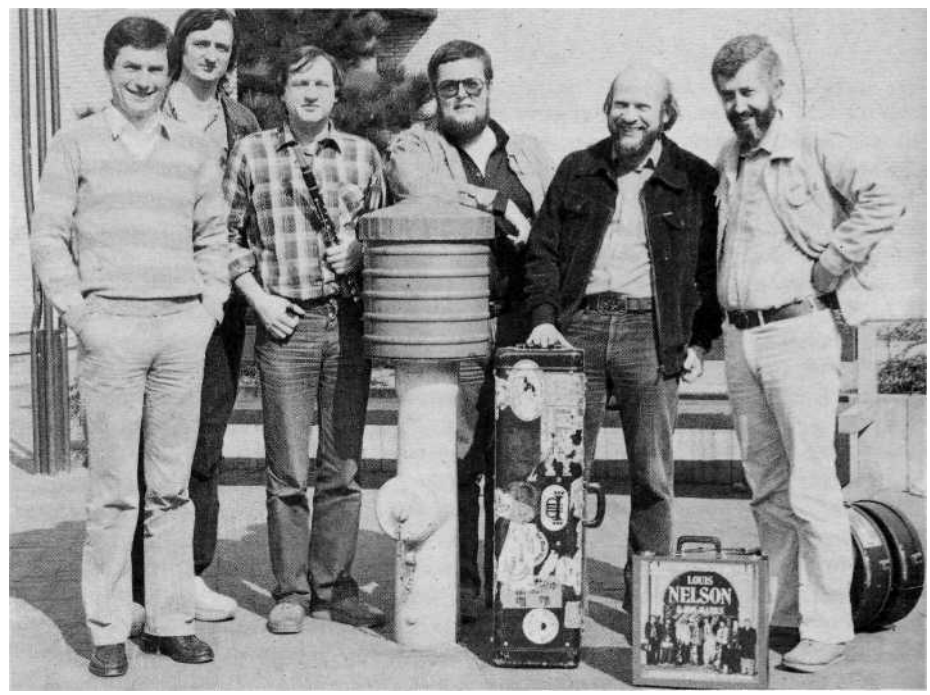
Die Anfänge der Maryland Jazzband gehen zurück in das Jahr 1959. Unter dem Einfluß der damals in Europa populären Trad (Jazz)-Welle kam es zur Gründung einer Schülerband, aus der sich eine bis 1967 im westdeutschen Raum mit gutem Erfolg tätige Formation entwickelte. 1975 gilt als entscheidendes Jahr in der Bandgeschichte: Es brachte nicht nur die Wiedergründung der Maryland Jazzband, sondern auch die Festlegung auf den schwarzen New Orleans-Stil. Beim Studieren der Jazzgeschichte wurden die Musiker in zunehmendem Maße von der urwüchsigen Vitalität des New Orleans Jazz gefesselt, jener Kollektivmusik also, die ebenso von der Persönlichkeit eines jeden Spielers lebt, wie von seiner Bereitschaft, die eigene Individualität dem Ensemble zu unterwerfen. Kontakte mit alten schwarzen Musikern, die heute noch in der Preservation Hall spielen, festigten den New Orleans Stil der Maryland Jazzband. Seit 1974/75 waren fast alle Mitglieder der Band teilweise mehrmals „down in New Orleans", um dort vor Ort zu lernen. In diesem Lernprozeß spielt auch der Kontakt zu den Brass Bands (Eureka) und das mit ihnen gemeinsame Spielen (Olympia) eine nicht unwesentliche Rolle. Regelmäßige Auftritte in Funk und Fernsehen (WDR und ARD) und Teilnahme an bekannten Jazzfestivals in den letzten Jahren (wie z. B. das Oude Stijl Jazzfestival Breda) geben Zeugnis über das „erfolgreiche" wirken der Maryland Jazzband. Die absoluten Höhepunkte in der Bandchronik stellen jedoch Tourneen mit Gastmusikern dar; hier seien nur die Gastspiele letztes Jahr mit Louis Nelson und dem Banjospieler Al Father Lewis (geb. 1903) sowie die diesjährige Frühjahrstournee mit dem Pianisten Alton Purnell (geb. um 1911) erwähnt, alles Topmusiker aus New Orleans. Daß die Mitglieder der Maryland Jazzband daran festhalten wollen, gemeinsam mit dem einen oder anderen „Lehrherrn" bei besonderen Anlässen zu musizieren, zeigt ihre neue Tournee vom 7. bis 19. Oktober 1982. Die Kölner Gruppe wird diesmal den New Orleans-Klarinettisten Willie Humphrey jr. ihrem Publikum präsentieren. Nachfolgend ein paar Angaben zu seiner Person.

Mit der Maryland Jazzband auf Tournee: Willie Humphrey

Willie Humphrey, am 29. Dezember 1900 in New Orleans geboren, ist der älteste der drei Humphrey-Brüder, die die Musik zu ihrem Beruf machten: Earl (1902-1971) spielte Posaune, Percy (geb. 1905) wandte sich der Trompete zu. Bevor Willie mit 14 Jahren Gefallen an der Klarinette fand, hatte er Violine gelernt. Wie viele andere bekannte New Orleans Musiker wurde Willie von seinem Großvater Jim Humphrey (um 1861-1937) unterrichtet. 1919, zwei Jahre nach der Schließung des Vergnügungsviertels Storyville, verließ Willie seine Geburtsstadt und arbeitete in Chicago mit den Kornettisten Freddie Keppard (1889-1933) und King Oliver (1885-1938). Das Jahr 1925 brachte ihn - nach kurzem Aufenthalt in New Orleans - nach St. Louis; hier entstanden auch seine ersten Schallplattenaufnahmen. 1932 kehrte er wieder in seine Geburtsstadt zurück und wurde im Sinne der Familientradition Musiklehrer. In der Zeit der Weltwirtschaftskrise war er Mitglied eines WPA-Orchesters, einer staatlichen Einrichtung zur Unterstützung von Musikern. Während des II. Weltkriegs spielte er in einer Marineband. Engagements in Brass Bands waren für die meisten New Orleans-Musiker schon immer selbstverständlich, so auch bei Willie Humphrey: 1919 begann es mit der Excelsior Brass Band, in den 40er Jahren war er Mitglied in der Young Tuxedo und Eureka Brass Band, in letzterer, die von seinem Bruder Percy geleitet wird, ist er bis heute als Klarinettist/Altsaxophonist tätig. In den 50er Jahren arbeitete Willie Humphrey in der Jazzband des Schlagzeugers Paul Barbarin (1901-1969) und später mit der Band seines Bruders Percy, aber auch mit dem Musikerehepaar Billie und De De Pierce (1907-1974 bzw. 1904-1973) und der Pianistin Sweet Emma (geb. um 1898) zusammen. Seit der Eröffnung der Preservation Hall Jazz Band reiste er durch alle 50 Staaten der USA, durch Israel, Südamerika und Europa.

Auf der Herbsttournee der Maryland Jazzband wird Willie Humphrey erstmals als Gastsolist in Europa zu hören sein. Herangezogen wird auch wieder der Klavierspieler Jon Marks, der schon bei früheren Gastspielen mitgewirkt hatte. Marks, 1947 in der Nähe von London geboren und vielen von den Berliner White Eagle Jazz Band her ein Begriff, gehört längst zu den anerkannten europäischen Pianisten des New Orleans-Jazz. Er begann 1964 seine Musikerlaufbahn und hat inzwischen viele Konzertreisen unternommen, mit so bekannten New Orleans-Musikern wie dem Trompeter Kid Sheik Cola (geb. 1908), dem Saxophonisten Andrew Morgan

Stilechter New Orleans Jazz: Maryland Jazzband



(1903), Louis Nelson und last not least Anton Purnell, seinem Lehrherrn.
Sicher wird die bevorstehende Tournee der Maryland Jazzband ein neuer Erfolg werden und einen weiteren Beweis liefern, wie lebendig der schon so oft totgesagte New Orleans-Jazz geblieben ist. Solange es junge Bands gibt, die fähig sind, die New Orleans-Tradition weiterzupflegen, ist jedenfalls die Geschichte des New Orleans-Jazz noch nicht zu Ende.

Eberhard Kraut

Schallplattenhinweise Maryland Jazzband

- Streets of the City, 1980 - EMI F 666 685 (Sonderpressung der Elektrola)
- Maryland on Tour feat. Louis Nelson & Jon Marks, 1981 - Dawn Club DCS 33005
- Maryland in Schloß Gracht feat. AI Father Lewis & Jon Marks, 1982 - MJ 81003 (im Eigenverlag erschienen)

Willie **Humphrey**

- Paul Barbarin & his Jazz Band, 1954 - Storyville SLP195
- Sweet Emma & her Dixieland Boys, 1961 - Riverside RLP 364
- Eureka Brass Band, 1962 (Jazz at Preservation Hall, Voll) - Atlantic 1408
- Sweet Emma at Disneyland, 1964 - GHB-142
- Sweet Emma & her Preservation Hall Jazz Band, 1964 - Preservation Hall VPS-2
- Billie & De De Pierce in Scandinavia, 1967 - Rarities 15
- Willie Humphrey, N.O. Clarinet - Smoky Mary SM 1974W
- Percy Humphrey feat. Sweet Emma, 1974 - Smoky Mary SM 1974 P
- Preservation Hall Jazz Band Vol. I, 1977 - Columbia M 34549
- Preservation Hall Jazz Band Vol. II, 1981 - CBS 37780

Wieder große Resonanz

Sommer-Jazz-Treffen Barsinghausen

Das Sommer-Jazz-Treffen der Jazzmusikerinitiativen Niedersachsens in der idyllisch gelegenen Deister-Freilichtbühne in Barsinghausen mausert sich zum regionalen Kulturmittelpunkt. Bei der 1982er-Ausgabe fanden sich über 600 Jazzfans am Deister ein, um ein insgesamt achtstündiges, abwechslungsreiches Programm zu erleben, das alle Schattierungen der zeitgenössischen Jazzmusik aufwies.

Bei hochsommerlichen Temperaturen machte die lokal bekannte Band Pinocchio mit modernem Hardbop den Auftakt. In angenehmer Reihenfolge mit stilistischen Wechseln erspielten sich im Anschluß Irrepressible Stuff (Blues und Free Jazz), Harakiri im Stil eines Gerry Mulligan und Horace Silver sowie die mit lateinamerikanischem Temperament agierende Salsa-Gruppe Havana die Gunst der Zuhörer.

Kammermusikalische Akzente setzten zwischendurch das Trio Drei B mit gefühlvoll vorgetragenen Melodien und der Oldenburger Rüdiger Schulz, der das Saxophonspiel solo vorstellte. Improvisationen und Transaktionen gaben beim Quartett Commun, einer jungen New Jazz-Formation aus Hannover, den Ton an.
Die zahlenmäßig stärkste Band sahen die Besucher beim Auftritt der Big Band der Jazzmusikerinitiative Hannover unter der Leitung von Wolf Struck, die seit kurzem unter dem Namen Thursday Evening Just For Fun Orchestra um Popularität ringt. Swing und Latin-Jazz dominierten hier. Einen Streifzug durch die aufregende afrikanische Rhythmik bot schließlich die Afro Jazz Experience kraftvoll und ansteckend.
Die als eingetragener Verein fungierende und als förderungswürdig anerkannte Jazzmusikerinitiative Hannover sorgte für die reibungslose Organisation und Durchführung der Veranstaltung, mit Unterstützung der Deister-Freilichtbühne Barsinghausen. Die rund 60 beteiligten Musiker wirkten ohne Gagengarantie mit, sie erhielten nach ihren Auftritten dann lediglich eine geringe Vergütung aus den Festival-Überschüssen.

Johannes Klose

7. Welt-Saxophon-Kongreß in Nürnberg

Das Saxophon im Jazz

Man hätte fast auf dumme Gedanken kommen können: Sex und Orgel, Sex in der Avantgarde, Sex in der Kammermusik. Doch beim „7. World Saxophone Congress" ging es eher solide und gesetzt zu. Sax, nicht Sex, nur ein Lesefehler. Zwei Konzerte hatten die Veranstalter dem Schwerpunkt ,,Sax im Jazz" eingeräumt. Kaum ein Instrument verbindet sich mehr mit Stil und Geschichte der Jazzmusik als gerade das Saxophon, das in besonderer Weise der Intention dieser Musik entgegenkommt, was wiederum die Herren und Damen des anderen Lagers in ihrer vornehmen Reserviertheit diesem Instrument gegenüber bestätigt haben dürfte. Es waren nicht nur die Braunhemden, die schon 1933 kategorisch erklärten „Saxophon kommt von Kohn, weg davon!" nicht wissend, daß ein weltberühmter Herr Sax ausgerechnet den Vornamen ihres großen „Führers" trug, wenn auch mit ph: Adolphe.

„Sax im Jazz" - nimmt man's ernst, ein eher gigantisches Programm! Man durfte deshalb durchaus gespannt sein auf die Auswahlkriterien und war sogleich überrascht. Warum zum Beispiel Silvan Koopmanns „Musikfabrik"? Welche Tendenzen, welche Trends sollte er demonstrieren? Daß das Saxophon im Big Band Jazz schon immer eine große Rolle gespielt hat? Nicht daß sie schlecht gespielt hätten, die Mannen aus dem Nürnberger „Kons", aber kann das genügen? Immerhin handelte es sich um einen Weltkongreß. Warum gerade Charlie Mariano? Sollte er als typischer Vertreter des Sopransaxophons fungieren? Oder verschaffte ihm die Ehre des Auftritts, daß er seit einigen Monaten in Erlangen lebt? Einen Organisationsleiter, der klärende Worte hätte sprechen können, gab es nicht. Auch das aufwendige Programmheft enthielt nur Namen, und diese noch dazu in falscher Folge.
Es gibt im Jazz gegenwärtig bestimmt einige Dutzend Starsaxophonisten von Weltruhm. Zu spüren war davon in der Universitätsaula nichts. Die Saxophonistenparade wurde zum Festival der College-Bands. Da schickte zunächst Jim Boitos, Ass. Professor an der Illinois State University, vier Saxophonalumnen auf den von einer lokalen Rhythmusambulanz gesteckten Parcours. Roman Rickers Ensemble „Saxology" brachte es gar auf fünf Saxophonisten, gute Handarbeit, sehr akkurat, aber ohne Esprit - maßgeschneiderte Konfektionsware. Und das alles vor einem Publikum, das auf jede Saxophonetüde mit ungebändigter Begeisterung zu reagieren sich anschickte.
Warum hat man das Ganze nicht unter ein Thema gestellt, „Die Entwicklung des Jazz-Saxophons seit John Coltrane" etwa, und dazu drei oder vier namhafte Saxophonisten mit ihren Gruppen eingeladen, dazu ein kompetentes Referat, und alles hätte Profil gehabt. So war's nur ein Feigenblatt. Bernd Konrad, Südwestfunk-Jazz-Preisträger mit Ambitionen für Strawinsky, Kagel und den frühen Stockhausen, für Marilyn Monroe, Politik und Orchesterprojekte, kam leider nicht - wie angekündigt - mit seinem Quartett. Sein „Saxophon Workshop" der Stuttgarter Hochschule für Musik-, Saxophon- „Nebenklässler" im 2. Semester - konnte nur wiederholen, was andere bereits vorexerziert hatten. Zudem verliert in der Masse jedes Instrument schließlich seinen Reiz. Deshalb dann doch noch ein Quartett-Stückchen, „der Hitze wegen" auf orientalischer Skala für Sopran, Flügelecho und Zirkularatmung. Ein origneller Tupfer im Saxophonallerlei.

Daß es so nicht weitergehen konnte, muß schon frühzeitig die Gruppe „Partout" aus Münster gespürt haben. Dem Saxophonisten Manfred Wordtmann konnte nichts Besseres einfallen, als zum Saxophonkongreß mit vier Streichern anzurücken. Wenn das Ganze auch noch etwas experimentell-konstruierte Züge trug, so war's doch eine Wohltat nach so viel Saxophonkehraus. Ein Königreich für ein Cello und den Veranstaltern mehr Sinn für Realitäten. Ob das Nürnberger Unternehmen dem Jazz einen Dienst erwiesen hat, darf bezweifelt werden. Man erweckt Erwartungen und kann sie dann nicht erfüllen. Ein gefährliches Spiel. Guter Wille allein tut's nicht. Es gehört auch Kompetenz dazu.

Bernd Ogan

Jazz aktuell

Rundfunkaktivitäten in Ungarn

Dzsessz

Ende Juli, Anfang August beherrschte das Wort „Dzsessz" für vier Tage die ostungarische Stadt Debrecen. Zum elften Male fanden sie in diesem Jahr statt, die Debrecener Jazztage, Das größte, und das heißt in diesem Falle tatsächlich auch das bedeutendste ungarische Jazzfestival, wird vom ungarischen Rundfunk gemeinsam mit dem lokalen Ferenc-Kölcsey-Kulturzentrum veranstaltet. Ohne Übertreibung kann man feststellen, daß der Rundfunk die führende Rolle im ungarischen Jazzleben einnimmt. Der Gedanke an Festivals entsprang nationalen Jazzwettbewerben, die erstmals 1964 veranstaltet wurden. Von 1966 bis 1972 gedieh das Alba Regia Jazzfestival in Szekesfehervär zu beträchtlichem Ansehen. In den Folgejahren errang sich Debrecen das Primat, wiederum eine „Provinzstadt" (wenngleich mit weit über 100 000 Einwohnern) und wiederum eine Stadt, in derein solches Festival weit mehr zum tragenden kulturellen Ereignis wird als im touristenüberfluteten Budapest. Motor der Debrecener Jazztage wie auch der jährlich im Frühjahr in Nagykanizsa sowie gelegentlich in Miskolc oder Szeged stattfindender Festivals ist Magyar Radio Budapest, genauer gesagt ein Mann, bei dem die Fäden in Sachen Jazz zusammenlaufen: Imre Kiss. Seinen Namen habe ich in Debrecen ebenso oft gehört wie das ungarische Wort Dzsessz. Kiss hat an der Budapester Musikhochschule Orgel studiert und ist seither öfter auch im Ausland als Organist aufgetreten. Seit 21 Jahren arbeitet er im ungarischen Rundfunk; seit 15 Jahren kümmert er sich um alles, was mit Jazz zusammenhängt. Eine solche Fülle von Aktivität mag zuweilen Kritik hervorrufen; aber ohne Aktivisten dieser Art läuft kaum etwas, im Jazz meist gar nichts.

Einen Tag nach den Debrecener Jazztagen, die ja selbst dem aufmerksamen Besucher Konzentration rund um die Uhr abforderten, treffe ich mich mit Imre Kiss im Budapester Studio. Es ist 18 Uhr, und er bereitet gerade eine seiner nächsten Sendungen vor, bevor er ab 20 Uhr mit Gästen des Debrecener Festivals im Studio produziert. Sechs bis acht Stunden reine Sendezeit für Jazz kommen unterm Strich und pro Woche dabei heraus; in Saison-, sprich Festivalzeiten natürlich mehr. Das Spektrum reicht von der Benkö Dixielandband bis zur improvisierten Musik von György Szabados, von der Sendung „Jazzarchiv" mit historischen Aufnahmen über „Jazz Today" bis zum monatlichen aktuellen Magazin „Aus der Jazzwelt". Wie in vielen anderen Ländern sind die Sendezeiten oft auf den späten Abend verlagert. Aber anders als anderswo gibt es in Budapest dagegen keinen Protest, sondern ein zumindest bedenkenswertes Argument zu hören: Zur Hauptsendezeit des Fernsehens würden wir ohnehin nur die eingeschworenen Fans erreichen, während wir doch zumindest potentiell in die Breite wirken wollen.

In die Breite wirkt der ungarische Rundfunk mit einer Doppelstrategie: einerseits mit den Sendungen; andererseits als Konzert- oder Festivalveranstalter, zumeist in Kooperation mit lokalen Trägern. Festivalmitschnitte wiederum lassen sich senden und auch als Platte produzieren, so daß zum diesjährigen Debrecener Festival bereits ein Album mit Aufnahmen vom Vorjahr vorgelegt werden konnte. Einheimische Musiker werden zu Auftragszwecken oder doch zumindest zur Weiterentwicklung ihrer Musik animiert, ausländische Rundfunkstationen - Finnland, Jugoslawien und die DDR zum Beispiel - als musikalische Kooperationspartner gewonnen. Alles zusammengenommen fördert so etwas die Entwicklung einer Jazzszene, und es kann ausgebaut werden. Imre Kiss legt Wert darauf, Träumerei und Realismus, Praxis- und Wunschvorstellungen miteinander zu verbinden. Auf diese Weise gelingen Festivals wie das Debrecener, dessen Programmfolge auch 1982 eine illustre Folge großer Namen aufwies: Charles Tolliver, John Tchicai, Bennie Wallace, Daniel Humair, Günter Sommer, die drei großen Gitarristen Herb Ellis, Barney Kessel, Charlie Byrd, um nur einige zu nennen.

Ebenso wichtig wie die Vorstellung interessanter Gäste ist die Präsentation der nationalen Jazzszene, die in diesem Jahr fast vollständig vertreten war. Die Unmöglichkeit, hier auch nur die wichtigsten Musiker aufzuzählen, deutet schon darauf hin, daß in der ungarischen Szene vieles hörenswert ist. Neben dem Groß- und Altmeister des Kontrabasses, Aladär Pege, gibt es beispielsweise einen ausgezeichneten Pianisten, der ungarische Musiktradition in eine gegenwartsbezogene Sprache umzusetzen weiß: György Szabados. Seine Musiziergesinnung hat bereits Schule gemacht. Jüngere Musiker, wie der Pianist Käroly Binder und der Saxophonist Mihäly Dresch, nähern sich der improvisatorischen Praxis mit einer vergleichbaren Ernsthaftigkeit. Ein bemerkenswertes Spektrum musikalischer Expressivität schreitet der ebenfalls noch relativ junge Saxophonist Antal Lakatos aus, schwankend zwischen zeitgenössischem Mainstream und Experiment.

Zugegeben, es gab in Debrecen nicht nur Herausragendes zu hören. Bedenkt man jedoch die Vielzahl von Ansätzen, kann man auf die weitere Entwicklung gespannt sein. Diese wird auch in Zukunft mit dem ungarischen Rundfunk verbunden sein. Die 12. Debrecener Jazztage, vom 26. bis 31. Juli 1983, sind bereits in Planung. Außerdem soll es im nächsten Jahr vom 22. Juli bis 2. August eine Jazzclinic mit namhaften internationalen Instrumentalisten als Lehrern geben, die jungen Jazzmusikern offen steht und über die noch rechtzeitig informiert wird.

Bert Noglik

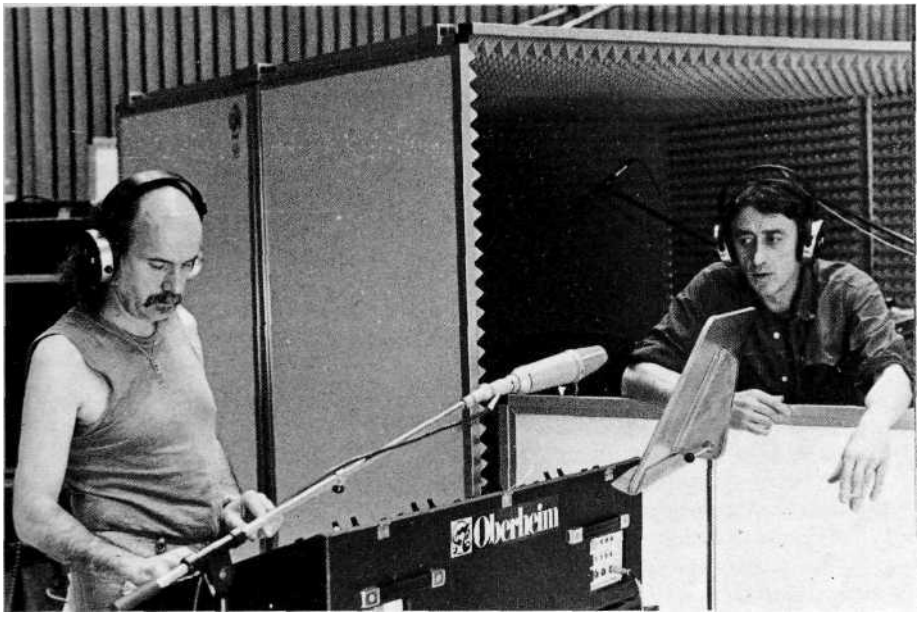
Swingender Balkan

Lala Kovacev Group

Es existieren verschiedene reizvolle Verbindungen zwischen Jazz und Folklore. Wenn „Volksmusiker" und Jazzer dabei sozusagen in Personalunion vorgehen, ist dies ein erstes Vorzeichen für das glückliche Gelingen eines derartigen Projekts. Außerdem muß die Folklore „jazzbar" sein, ohne daß sie vergewaltigt wird. Sämtliche Prämissen werden zweifellos erfüllt, wenn die Lala Kovacev Group „Balkan Jazz" macht.

1960 kam Lala Kovacev von Jugoslawien in die Bundesrepublik, er trommelte zunächst bei Horst Jankowski, später bei Max Greger. In seiner neuen Heimat München stellte er im Dezember vergangenen Jahres eine Spezialgruppe für Balkan-Jazz zusammen. Eine absolute Neuigkeit ist dies gewiß nicht: sein in der gleichen Stadt lebender Landsmann Dusko Gojkovich nahm bereits 1967 eine Schallplatte unter dem Motto „Swinging Macedonia" auf. Aber seit vielen Jahren schon beschäftigte sich auch Kovacev intensiv mit der Volksmusik des Vielvölkerstaates. Er ergänzte vor über einem Jahrzehnt wiederholt das virtuose Folk-Ensemble des Klarinettisten Blagoje Petrovic bei Konzerten in Deutschland - in Jugoslawien selbst diente diese Gruppierung übrigens als „Haus-Band" des Präsidenten Tito.

Aus Belgrad läßt Lala Kovacev jeweils zu Konzerten und Tourneen zwei Musiker kommen: den Kontrabassisten Vojin Draskoci, dort Solist bei den Philharmonikern und Ljuba Dimitrijevic, Professor für klassische Flöte, der in der Kovacev Group jedoch mit seinem Instrumentarium für das klanglich-authentische folkloristische Moment sorgt, Rauschpfeife, Gemshorn, den Dudelsack „Gajde" und die Hirtenflöte „Frula" bläst. Der ebenfalls in Belgrad wohnhafte Nenad Jelic studiert derzeit in Wien Orchester-Schlagwerk. Seit mehr als fünfzehn Jahren lebt der Tenorsaxophonist Jovan Mikovic in Deutschland, wo er sich in Ulm niedergelassen hat. Die Wahlheimat des aus Australien stammenden Pianisten Paul Grabowsky wurde wiederum München. Der zweite Saxophonist des Septetts ist der einzige Deutsche des Ensembles: der 25jährige Günther Klatt.



Recht ungewöhnliche Metren: Wolfgang Dauner (links) mit Lala Kovacev Foto: Hans Kumpf

Eine Platte mit dem Titel „Balkan Impression" erschien Ende August; die gleichen Stücke wurden auch gespielt, als die Lala Kovacev Group zu Gast bei Wolfgang Dauner in einem Hörfunkstudio des Süddeutschen Rundfunks war und als „Radio Jazz Group Stuttgart" eine Produktion durchführte. Wolfgang Dauner konnte sich mit dem Synthesizer gut in das musikalische Konzept einfügen, bei dem es primär um eine Fusion von Jazz und der Folklore Mazedoniens und Südserbiens geht. Für Normaljazzer recht ungewöhnliche Metren sind hier zu bewältigen: Neunachteltakt und Elfachteltakt zum Beispiel.

„Macedonian market" - auf Handzeichen des Bandleaders streicht Draskoci auf dem Baß tiefe Töne an, ein geruhsames „Einschwingen". Günther Klatt entwickelt dazu auf dem Tenorsaxophon dunkle, lasziv Phrasen. Nenad Jelic kommentiert dies auf seinen Perkussionsinstrumenten, auf dem Piano spielt Grabowsky arpeggierte Akkorde. Das zweite Tenorsaxophon und das Schlagzeug von Lala Kovacev stoßen hinzu: ein Durcheinander, eben wie auf einem mazedonischen Markt. Modale Harmonik bildet jedoch einen ordnenden Bezugsrahmen.

Nach einem Schlagzeugsolo kristallisiert sich deutlich ein Dreiertakt heraus. Tenor, Sopran und die Frula leisten das Hauptthema - arabische Anklänge mit dem symptomatischen Intervall der kleinen Terze, viele sich wiederholende kurze Parts. Dichter „Groove" entsteht, daraus löst sich ein Solo des Sopransaxophons. Günther Klatt kann sich dabei bestens in die Mentalität jugoslawischer Musik einfühlen; klanglich kommt er der Zoukra oder Zurle recht nahe. Zum Abschluß nochmals das mit viel drive vorwärtsdrängende Thema.

Beim „Love song" dominiert dann das Gemshorn mit einer schlichten, eindringlichen Melodie, eine sensible Balkanballade. Folgerichtig sind im Repertoire noch der „Wedding dance" und „Oro" das ist „Der Zweier" - ein temperamentvoller Tanz aus Mazedonien ...

Hans Kumpf

Spannende, fesselnde Improvisationen

Kondo-Theurer-Lovens

So ist er dann doch noch nach Wuppertal gekommen, der japanische Trompeter Toshinoro Kondo, der, beim 10. Wuppertaler Free-Jazz Workshop mitangekündigt, zu diesem Zeitpunkt leider anderweitige Verpflichtungen zu erledigen hatte. Jetzt spielte er mit dem Pianisten Martin Theurer sowie dem Schlagzeuger Paul Lovens bei einem Konzert der Wuppertaler Jazz AG.

Dem guten Ruf, der ihm vorauseilte, wurde er vollkommen gerecht, denn er ist tatsächlich einer der besten Trompeter in der neuen Jazzmusik. Mit der üblichen Trompetenbrillantine einiger seiner europäischen oder amerikanischen Kollegen hat er nichts gemein. Er musizierte eher zurückhaltend, dabei aber sehr präzise, kein solistischer Kraftprotz, sondern vollintegriertes Mitglied eines ausgezeichneten Trios.

Dieses Trio bot dann auch in zwei Sets spannende, fesselnde Improvisationen, die ein kleines, aber ungemein sachkundiges Publikum vom ersten Ton an in ihren Bann zogen.

Pianist Martin Theurer hat in den letzten Jahren erstaunlich an Reife zugenommen. Das was er spielte, hatte eigenen Stil und unterscheidet ihn damit von vielen seiner Pianistenkollegen, die kritiklos alles nachklimpern, was über den großen Teich oder sonstwo herkommt. Er machte sich sämtliche Klangmöglichkeiten eines großen Flügels zunutze, somit auch Saitenspiel und Präparierung des Klaviers. Das musikalische Ergebnis war ausgewogen und zeugte von Geschmack.

Über Paul Lovens, dessen Entwicklung eng mit der Wuppertaler Szene verknüpft ist und somit auch über viele Jahre hinaus vor Ort nachvollzogen werden konnte, sei gesagt, daß er einfach immer besser wird und inzwischen ein Musiker von wirklich internationalem Format ist, der keine Vergleiche zu scheuen braucht.

Das Konzert in der Hochschule war einer der Höhepunkte dieser auslaufenden Jazzsaison und hätte durchaus stärkeren Zulauf verdient.

Rainer Widmann

10 Jahre Jazz in der Hall

Jubiläumsprogramm der
Jazz Society Stuttgart

Die Jazz Society Stuttgart e. V. und ihr international bekanntes Domizil, die „Dixieland Hall" in der Stuttgarter Marienstraße, können in diesem Jahr ihr "lOjähriges Bestehen feiern. Sechs Stuttgarter Jazz Bands hatten sich 1972 nach einem erfolgreichen Jazz Konzert zusammengeschlossen und in der Stuttgarter City ein ehemaliges Kellerlokal zu ihrem Domizil gemacht. In dieser Dixieland Hall gab es inzwischen über 2500 Auftritte in- und ausländischer Jazz Bands, darunter viele Gastspiele prominenter amerikanischer Jazzgruppen und -soHsten verschiedener Stilformen des Jazz. Rundfunk und Fernsehen machten Aufnahmen in der Hail, deren Bands auch auf Schallplatten vertreten sind. Die Stuttgarter Dixieland Hall wurde so zu einem der bestrenommierten Jazzlokale Deutschlands von international hohem Ansehen.

Aus Anlaß des 10jährigen Bestehens der Hall wird dort im Oktober ein Jubiläumsprogramm mit vielen Attraktionen geboten. Neben neun der inzwischen auf zwölf angewachsenen, die Jazz Society tragenden Jazz Bands werden vorgestellt: Aus den USA die Yank Lawson-Bob Haggart All Stars, der altbewährte Pianist und Althornist Dick Cary, der Posaunist Bill Ailred und die Bluessängerin Carrie Smith, aus England die Onward New Orleans Band, das Trevor Richards New Orleans Trio und die populäre Jazzsängerin Beryl Bryden, aus der Schweiz die traditionsreichen Tremble Kids, aus der CSSR die Steamboat Stompers, aus Österreich das Jupp Zeltinger Sextett und aus Berlin das Torsten Zwingenberger Quartett. Außerdem werden sich beim „Trombone Summit", den der SDR aufnimmt, acht namhafte amerikanische und europäische Posaunisten zusammenfinden.

Jazz aktuell

Koller, Mangelsdorff
Höhepunkte der

Jazz-Night-Total

Viele werden sich noch an die frühen Fünfziger Jahre erinnern, als eine amerikanische Fachzeitschrift die Bundesrepublik „Kollerland" nannte. Mit seinen New Jazz Stars war der österreichische Saxophonist Synonym für den deutschen Jazz. Im Elzer Hof bewies Hans Koller in seiner Formation mit dem Saxophonisten und Klarinettisten Bernd Konrad (dem Träger des Jazzförderpreises SWF-Rheinland-Pfalz), daß er auch heute noch mit 62 Jahren musikalisch jung geblieben ist. Manche der Besucher erinnern sich auch noch an jene frühen Fünfziger, als Heinz Grah in der Two Sound Band des Trompeters Oscar Klein den Baß zupfte. Im Elzer Hof spielte er im Trio mit dem Schlagzeuger Jürgen Hoffmann und dem Pianisten-Sänger Günter Boas. Boas, Jahrgang 1920, ist selbst schon Institution im bundesdeutschen Oldtime-Jazz - er, der bereits 1949 die Two Beat Stompers gegründet hatte, Hot Clubs leitete und mit zahlreichen Bluesmusikern sowie Sängern zusammenarbeitete. Zahlreiche Gäste der Jazz-Night-Total im Elzer Hof können noch von den Frankfurt All Stars schwärmen, die nach 1955 zur Spitze der deutschen Modernisten zählten - und denen auch Emil Mangelsdorff angehörte. Im Mainzer Konzert bewies der Saxophonist aus Frankfurt, daß man sich musikalisch treu bleiben und dennoch „zeitlos modern" sein kann.

Das Jazz-College Mainz-Katakombe hatte die Erinnerungen in einer Jazz-Nacht beschworen, die fast endlos dauerte und viele jüngere Hörer, die wegen der Musik gekommen waren, in der quantitativen Aufnahmefähigkeit überforderte. Für die Oldtimer hingegen war die Nacht mehr als ein Konzert. Männlein und Weiblein fielen sich in die Arme, herzten und küßten sich. Die Freude an der Begegnung nach teilweise mehr als zwanzig Jahren war übergroß. Manche aber auch, man sah's ihnen an den Gesichtern an, konnten benachbarte Physionomien nicht mehr mit Namen und Daten zusammenbringen. Conferencier Helmut Pütters-Manteuffel, aber auch manche selbsternannte Uralt-Jazz-Fans, mußten da hilfreich Lücken schließen. Hans Koller wurde gar mit den Worten bedacht: „Mensch, Fatty George, du bist doch immer noch der beste Klarinettist den wir in Europa haben!".
Höhepunkte der Jazz-Night-Total zwischen abends sechs und morgens vier Uhr, waren ohne Zweifel die Gruppe um Hans Koller und Bernd Konrad sowie das Emil Mangelsdorff Quartett.

Mangelsdorff breitete an diesem Abend einmal mehr in seinem Spiel auf dem Altsaxophon die ganze Historie des modernen Jazz aus, die zugleich seine eigene musikalische Geschichte ist. Sein Spiel ist intensiv und inspiriert, zeitlos fortschreitend, swingend und zupackend. Jochen Flinner mit seinen emphatischen, manchmal perlenden, dann wieder zupackenden Pianosoli, der swingende und einfallsreiche Gerhard Bitter auf dem Baß sowie der zwischen Rock und Jazz pendelnde Schlagzeuger Wolfgang Wüsteney waren überzeugende Partner.
Gleiches läßt sich von dem Pianisten Paul Schwarz, dem Bassisten Jürgen Wuchner und dem Schlagzeuger Uwe Schmidt berichten, die mit den beiden Saxophonisten Hans Koller und Bernd Konrad spielten. Die musikalische Vereinigung dieser beiden Instrumentalisten hielt in der Jazz-Nacht-Total, was sie versprach. Die spontane und zugleich geordnete Entfaltung der Musik verbindet die Charaktere, die mit hohem solistischem Vermögen zusammenfinden und sich zugleich aneinander reiben. Das Quintett fand sich zu ausgewogenen, dynamischen und spannungsreichen Themen zusammen, in denen die beiden Bläser unisono oder solistisch die tragenden Parts bravourös bewältigen. Von dieser Musik ließ sich auch ein ansonsten dem Rockjazz zugeneigter Nachbar fasziniert gefangennehmen.
Die Mainzer Bernd Reichow-Jazz-Formation fand an diesem Abend mit ihrem sinfonischen Jazz, den lyrischen, swingenden und dann wieder eruptiven Big-Band-Klangbildern, nicht die Publikums-Anerkennung, die sie eigentlich verdiente. Die Big-Band-Klangbilder mit dem Bläsersatz aus drei Posaunen, zwei Trompeten und einem Saxophon, mit der Rhythmusgruppe aus Bongos, Schlagzeug, Baß und des Bandleaders Piano entstanden in gewohnter Fülle, aber vielleicht ohne jenes Fünkchen Inspiration, das man sonst von dieser Formation gewohnt ist. Allein Hanns Dieter Husch, der aus „Hagenbuchs Erzählungen" rezitierte und sodann die Big Band beim alleinseligmachenden Akkord dirigierte, fand die ungeteilte Aufmerksamkeit der fast vierhundert Besucher.

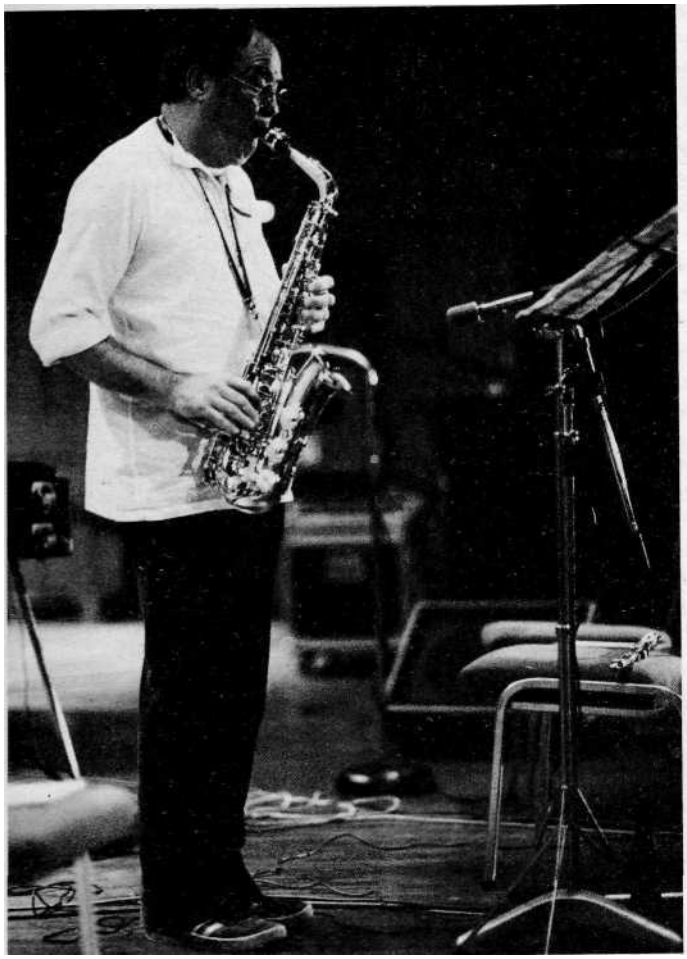
Deren ununterbrochene Gespräche, so verständlich dies nach Jahrzehnten der Trennung beim Wiedersehen auch sein mag, war nicht nur bei der leiseren Musik des Mangelsdorff Quartetts störend. Auch die Qualität der „Zwischenmusiken" mit dem Pianisten Jack Schebasta, dem hervorragenden Saxophonisten Wolfgang Söngen und ihren Begleitern ging teilweise im Geräuschpegel unter.
Weniger störend empfunden wurde der Lärm bei den mehr unterhaltenden Klängen der Old-Time Formation Buck Town Six aus Wiesbaden. Phänomenal, wie die Musiker um den Klarinettisten Dietrich Geldern ihren swingenden Jazz-Stil unbeirrt unangefochten von allen Zeitströmungen bewahrt haben. Neben Dietrich Geldern präsentierten sich mit solider Technik Herbert Koeczek, Piano, Manfred Stapput, Trompete, Albert Hemes, Posaune, Dieter Zingel, Baß und Hermey Kopp, Schlagzeug.
Mit rauchiger Stimme präsentierte Günter Boas als singender Pianist mit dem einfallsreich den Baß streichenden Heinz Grah sowie dem Schlagzeuger Jürgen Hoffmann den authentischen Blues. Der „Vater des weißen Blues in Deutschland" besitzt jenes Feeling, das auch das oftgehörte „Lady be good" von George Gershwin aus dem Jahr 1924 (Boas war damals vier Jahre alt) auch heute noch hörenswert erscheinen läßt.
Die Initiatoren dieser Jazz-Night-Total, Wilfried Karl, H. Liedel und Hans Meisenzahn waren bei dem stürmischen Applaus, den die farbige Sängerin Jean Shy mit ihrer voluminösen Gospel-Stimme erntete, sicherlich trotz des finanziellen Risikos dieser Veranstaltung glücklich.

Klaus Mümpfer

Des Drummers Hand lag leider in Gips

Bop Cats

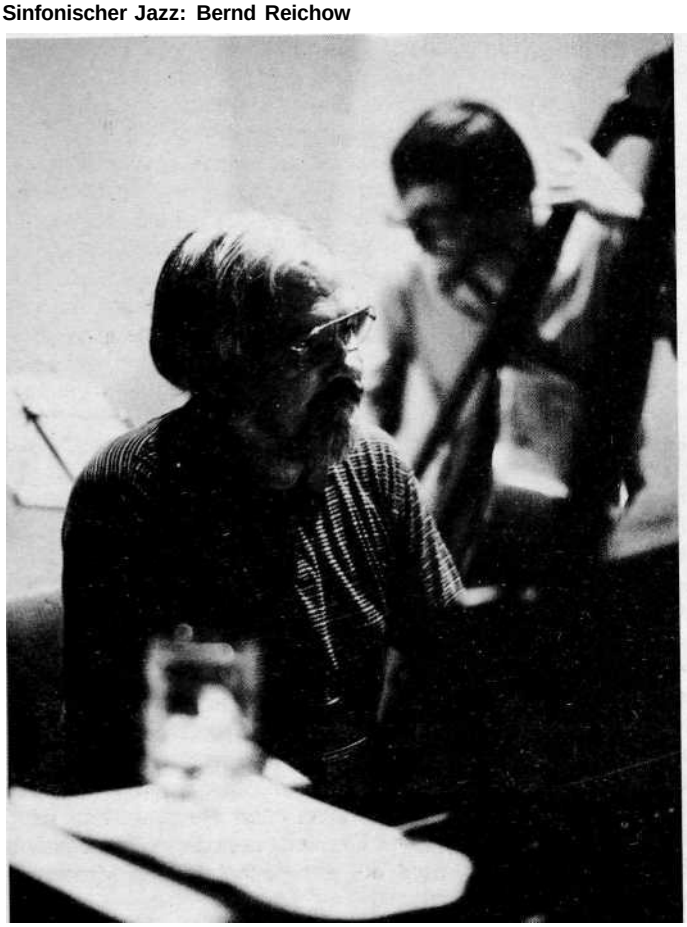
Es gilt als eine Binsenweisheit, daß Konzerte von vielerlei Faktoren abhängig sein können, die oft das allgemein-musikalische Erlebnis unmittelbar beeinflussen. Dabei bleiben die näheren Umstände für das Publikum meist hintergründig. Derartige Beispiele sind bei Live-Auftritten keineswegs Mangelware. Doch was den Hamburger Bop Cats bei ihrem Gastspiel im Filmtheater „International" im Rahmen einer DDR-Tournee widerfuhr, daran werde ich wohl noch lange zurückdenken müssen, sind mir halt ähnliche Kalamitäten, die den Konzertablauf so tragisch beeinflussen, bislang glücklicherweise unbekannt gewesen.
Beim Quintett aus der BRD, das seit 1964 besteht und innerhalb der letzten zwei Jahre in konstanter Besetzung spielt (Peter Tuscher, Trompete, Flügelhom, Benny Alvers, Tenorsaxophon, Flöte, Klaus Berger, Klavier, Peter Weber, Baß, Arno Engelhard, Schlagzeug), trug der etatmäßige Schlagzeuger unfallbedingt seine linke Hand in Gips, zu allem Überfluß stellte sich kurz nach Auftrittsbeginn an Alvers Tenorsaxophon noch ein nicht völlig zu behebender Defekt ein. Vor diesem erschreckenden Hintergrund waren die Jazzer gezwungen, ihr Programm zu präsentieren. Wer wie die „Cats" dem Bebop als anerkannt kompliziertesten Stil des Jazz Vorrang einräumt, der kann unter jenen Bedingungen seine wahren Fähigkeiten keineswegs formulieren.



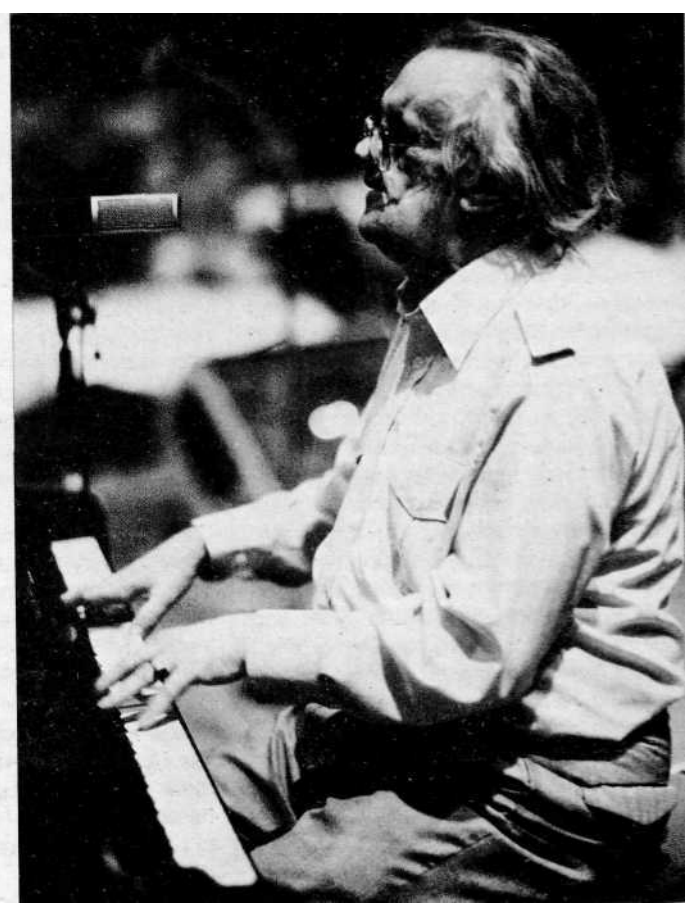
Die ganze Historie des modernen Jazz: Emil Mangelsdorff

Spontane und zugleich geordnete Entfaltung der Musik: Bernd Konrad (links) und Hans Koller

Sinfonischer Jazz: Bernd Reichow



Authentischer Blues: Günter Boas



Fotos: Klaus Mümpfer

So nimmt es nicht wunder, daß im Verlaufe des gesamten Abends die verständliche Nervosität nie abgelegt werden konnte, die innere Spannung innerhalb der Combo stets gegenwärtig blieb. Ihr Repertoire war eigentlich sehr gut angelegt, bot angenehme Vielfalt durch zusätzliche Hardbop- und Bossa-Nova-Themen an, doch fehlten durch die eklatanten Handikaps die für den ersten modernen Jazzstil so typischen Unisonos, Wechselchorusse und knallharten Breaks. In Balladen und Moderato-Kompositionen wie „I can't get started" und „There will never be another you", denen andere interpretatorische Prämissen gelten und die den Bläsern solistisch vorbehalten waren, klang unter gewisser individueller Befreiung an, was das in charakteristischer Bebop-Besetzung spielende Quintett unter regulären Bedingungen zu leisten in der Lage gewesen wäre.

Dennoch bleibt als Fazit festzustellen, daß sie sich als echte Musikanten erwiesen, die den Konzertabend nicht platzen lassen wollten, einen hohen Preis zu zahlen bereit waren und letztlich nicht nur deshalb mit soviel Applaus bedacht wurden, der eine wohlverdiente Zugabe zu mitternächtlicher Stunde unumgänglich machte.

Wolfgang Quander

Initiative der Musikakademie

Neue Bands in Augsburg

Seit etwa einem Jahr gibt es in Augsburg unter der Leitung von Georg Becker (Dozent für Komposition und Musiktheorie) die Jazz Ensembles der Fachakademie für Musik, dem „Leopold Mozart-Konservatorium". Außer der Big Band des Konservatoriums treten (bisher in Augsburg und Umgebung) auch zwei kleinere Besetzungen auf, die durch die Initiative Georg Beckers am Konservatorium entstanden sind, aber nur durch idealistischen Einsatz aller Beteiligten weit über das in den Unterricht integrierte Maß hinaus (ca. 80% der Probenarbeit spielen sich in der Freizeit ab) zu dem beachtlichen Niveau gelangen konnten, das sie heute bieten.

Üblicherweise werden die Auftritte eröffnet durch die Dixieland Band, die stilistisch bis etwa zum Jazz der 30er Jahre vordringt. Eine weitere Gruppe ist die „Combo", die sich dem späten Swing und dem Mainstream der späten 50er und 60er Jahre verschrieben hat. Den größten Teil der Auftritte bestreitet aber jeweils die Big Band, die auch den größten stilistischen Ambitus hat: vor der Pause meist Swing, nach der Pause meist Modern Jazz, und auch „angerockte" Stücke. Verwendet werden in erster Linie Originalarrangements (z. B. aus den Bands von Woody Herman, Buddy Rich, Glenn Miller, etc.), und der Bogen spannt sich dabei z. B. von Sammy Nesticos Arrangement von „Swing Low, Sweet chariot" über J. Garlands „In the mood", Neal Heftis „Li'l darling" und Phil Woods „Ollie" (unter Einbeziehung eines Streichquartetts sowie von Flöte und Oboe) bis zu M. Golds „Zarathustra".

Die Exaktheit der Band ist (vor allem in Anbetracht ihrer kurzen Existenz) erstaunlich, ebenso die stilistische Sicherheit und Wandlungsfähigkeit der Musiker, von denen sich auch einige schon recht gut solistisch in Szene setzen können. Vor allem im solistischen Bereich, aber auch in bezug auf Lockerheit und Spontaneität kann man sicher noch mit interessanten Steigerungen rechnen, sofern der Idealismus bleibt und - was sehr zu hoffen wäre - in Zukunft auch mehr reguläre Probenzeit an der Akademie Augsburg zur Verfügung steht.

Richard Heller

Steife Bleisoldaten und viel Pfiffigkeit

Famulari / Gismonti

Auch diesmal gab es bei,,Jazz in der Scheune", einer Session im Jesuitenschloß bei Freiburg volksfestähnlichen Zulauf. Respektabel war auch der Applaus für dieses Programm mit seinen Mixturen aus Jazz, brasilianischer Musik und einem kräftigen Touch Abendland.

Neoromantische Klaviermusik, im Hintergrund die Silhouette von Keith Jarrett. Doch Bewunderung bringt nicht immer auch bewundernswerte Ergebnisse hervor. Will sagen, das spürbare Nacheifern der Rhapsodien Jarretts und vor allem auch Steve Kuhns hatte bei Tino Famularis Freiburger Scheunenauftritt noch lange nicht das Format der Meister. Das war bei dem 22jährigen Exil-Sizilianer weniger eine Frage der pianistischen Technik, sondern eine der improvisatorischen Idee. Dabei verdient Famulari eigentlich Bewunderung dafür, daß er bei aller hörbaren Zuneigung zu den Neoromantikern sich in der rhythmischen Ausformung seines Spiels zugleich von diesen unterscheidet. Anders als seine jazzrhapsodischen Kollegen nimmt Famulari die sehr schwungvoll donnernden Wallungen eines Liszt und die perkussiv dahinfließende Strömung der Minimal-Music von Terry Riley mit ihrem versteckten Jazzbeat nur sehr schüchtern in Anspruch. Er setzt nicht auf die Allesfresser-Funktion des Jazzrhythmus, sondern arbeitet viel lieber mit Zäsuren, mit Brüchen und Sperren. Das ist an sich wirklichkeitsnaher, zeitgemäßer als das epische Endlos-Fabulieren der Herren Kollegen, die Kurzform verrät mehr Skepsis. Und durchaus gut auch bei Famulari, daß er bei allem Tasten-Belcanto nie in verstaubtem Pathos wühlt, daß er die Gefühlsdrüsen seiner Zuhörer nicht mit Tremoloschwulst bekleckert.

Leider aber erwies sich die spielerisch-ästhetische Logik des jungen Pianisten als zu willkürlich. Da spießte er immer wieder klassisch-romantisch anmutende Themen auf, ohne daß er es verstanden hätte, aus diesen improvisationsfähige Motivgruppen herauszureizen. Da brach mit der an Schubert erinnernden Baßlinie der linken Hand auch abrupt ein Thema ab, was diesem folgte, war ein neues, das in keiner Weise eine Replik auf das Eingangsthema darstellte - und dieser alsbald eliminierten Eintagsfliege brummte auch gleich die nächste hinterher.

Nicht immer, aber zu oft blieben da thematische Vorgänge voneinander isoliert, ständig wirkte die Jazzphrasierung bei all dem nur flüchtig draufgesetzt, während die meisten jazztypischen Blue notes steif wie Bleisoldaten daherstapften.

Fazit: eine gewisse Verwirrung, aber auch eine gewisse Hoffnung, die nicht ausschließt, daß der nonkonformistische Ansatz bei Tino Famulari eines Tages zu einem aphoristisch durchstrukturierten Spiel führen werde.

Das Abendland, es kam auch im Brasil-Jazz von Egberto Gismonti thematisch und phrasierungstechnisch zur Verbreitung. Gismonti hat streng genommen nur wenig Balancado, wenig Swing, er hält sich, besonders in seiner Eigenschaft als Pianist und nicht so in der als Gitarrist, vom schwebenden Leicht-Schwergefüge der afro-amerikanischen Musik fern. In dieser Session hatte er aber die bezaubernden Klangfarben der brasilianischen Musik parat und mit der „Academia de dancas Brasil" standen ihm vorzügliche Mitspieler zur Seite.

Gismonti auf der Gitarre, da wartete er mit komplexen Harmonien und verschleierten Dissonanzen auf, da schlug das Pendel ständig zur zeitgenössischen E-Musik hin aus, worin der besondere, überaus spannungsgeladene Reiz aber darin lag, daß ein ständiger Jazzrhythmus mitpulsierte.

Derselbe Mann geht als Pianist etwas einfacher vor. Da waren die Samba-Variationen direkter, die Harmonien weniger komplex. Und wo der Swing fehlte, hatte das Tempo seine Stunde - und auch die „Academia". Mauro Senise schwang sich als Saxophon- und Flötenlerche in die Lüfte, gab dem kantablen Charme dieser Musik den letzten hinreißenden Triller, Zeca Assumpcao am Baß und der Schlagzeuger Nene entfesselten behenden Drive, der immer dann, wenn es galt, Gismontis rhythmisiertes Klavierspiel über und über mit einem jazztypischen Achtelnotenbeat einzuseifen, etwas herzlich Pfiffiges bekam. Das klang alles nach leichter Hand, nach leichtem Atem, doch in ihrer Eloquenz geht diese Spritzigkeit ja wohl auf ein Höchstmaß an Musikalität zurück.

Klaus Robert Bachmann

Jazzbrief aus Istanbul

Es mag vermessen erscheinen, im vorderen Orient nach Jazz zu suchen. Legt man aber Scheuklappen ab, ist bereit sich einzulassen, entdeckt man erstaunliche Parallelen: allerorten wird viel improvisiert, bestimmt ein rhythmischer Puls das Leben.

Freilich bietet sich auf den ersten Blick dem Besucher der türkischen Metropole Istanbul Jazz nicht an. Augen und Ohren werden versperrt von stickig-hitziger Luft, einer lärmenden Blechlawine sowie ständig präsenten Militärs, die der Langeweile erliegen. Ausgerechnet auf dem stark befahrenen Taksim-Platz, einem brodelnden Kessel gleich, findet meine erste Begegnung mit dem Jazz statt. Im neu aufgebauten Atatürk-Kulturzentrum wurde eine bemerkenswerte Ausstellung gezeigt, in der sich - nebenbei bemerkt - nahezu genausoviel Wachpersonal wie Besucher fanden.

„Günümüzde Caz" (Jazz heute) zeigte die Auseinandersetzung acht amerikanischer bildender Künstler mit dem Gegenstand Jazz, der im informativen Begleitheft als „wahres Beispiel amerikanischer Musik" bezeichnet wird. Auch wenn die Künstler bei uns kaum bekannt sein dürften, soll näher darauf eingegangen werden, wie sie Jazz erleben. Überhaupt: daß sich bildende Kunst des Jazz annimmt, ist nicht gerade alltäglich.

Beginnen wir mit Kenneth Krafcheck. Er bevorzugt die Farben Gold und Gelb, ins Bläuliche übergehend, alles aufgetragen in dicken Strichen. Und doch sind Gesichtszüge deutlich erkennbar, sympathisch gar. Krafchecks Stil liegt zwischen Impressionismus und Expressionismus, für die heutige Zeit antiquiert wirkend. Doch strahlen seine Bilder viel Freude aus, sind der Botschaft des Jazz angemessen. Das Alto Jackie McLeans, eines Jüngers von Charlie Parker, entspringt dem Dunkel wie sein mächtiger Bart. Sarah Vaughan fasziniert, sinnlich die Lippen im Mittelpunkt, mit geöffnetem Mund und schwungvollem Haar. Hier scheint der Künstler zu sehr Klischees zu erliegen. Freddie Hubbard dann vermittelt die Dynamik des Jazz, seine Trompete dominiert im Bild. Ebenso interessant ist die Darstellung von Sam Rivers gelungen. Spannungsgeladen, die Augen fest zugepreßt, ist die berstende Energie und ekstatische Hingabe, die das Bild vermittelt, typisch für den Neuen Jazz.

Web Bryant ist mit zwei Arbeiten vertreten, die John Coltrane und McCoy Tyner zeigen. Der große Coltrane, stets sinnierend und meditativ, blickt nach oben ins dunkle Nichts des Universums.

Sein langjähriger Pianist Tyner huscht hingebungsvoll über die Tastatur, obligatorische Schweißperlen fließen.

Bill Caldwell montiert konventionelle Fotos zu künstlerischem Ausdruck, orientiert an Andy Warhol. Die Fotos gehen oft ineinander über, erfordern Aufmerksamkeit sowie Abstraktionsvermögen. Die Darstellung Bill Evans' ist die Konfrontation eines alten Bildnisses mit einer seiner letzten Aufnahmen. Parallel zum Wandel seines Äußeren ist sein Stil ein anderer geworden. Gary Burtons Bildnis läßt nicht die gewohnte verhaltene Musik vermuten. Ineinander verschachtelte Fotos sind mit verschiedenen Farben überzogen, stellen ein komplexes Ganzes dar. Künstlerischer Ausdruck regt zum Nachdenken an, zum bewußten Erleben.

Paul Salomon setzt hingegen mehr auf das Gewohnte. Herbie Hancock lächelt den Betrachter nichtssagend an. Archie Shepp kommt in zarten Farben daher, Woody Shaws silberne Trompete ist die Diagonale des Bildes.

Salvador Bru ist der Abstrakteste von allen, versucht krampfhaft modern zu wirken. Ron Carter könnte genausogut ein Gebrauchtwagenhändler sein, Tony Williams wirkt wie eine Witzfigur vor seinem stilisierten grünen Schlagzeug. Die Darstellung Albert Aylers muß als gänzlich mißlungen, ja ärgerlich bezeichnet werden. Hier mag seine Totenmaske als Grundlage gedient haben. Mit grellen Farben vermischt ist ein knallgelbes Saxophon hinzugefügt. Diese an Beleidigung grenzende Darstellung eines anerkannten Neuerers des Jazz zeigt sinnfällig, wie es um den Jazz generell in anderen künstlerischen Bereichen bestellt ist. Es herrscht oft ein Mangel an Information und Verständnis, Klischees scheinen an der Tagesordnung zu sein.

Zentrale Figuren des Jazz hat sich Dorsette Thiel vorgenommen. Ornette Colemans Fotos verdunkeln allerdings eher. In einem großen gesprühten Graffito wird auf Sun Ra aufmerksam gemacht. Hinter einem mysteriösen Gitter verschwindet das Bildnis des stets wichtigtuerischen Pianisten. Wirkungsvoll und ausdrucksstark hingegen Sunny Murray.

Ethel Kessler schließlich hat überaus beeindruckend verschiedene Momente der eruptiven Kraft Cecil Taylors festgehalten. Viele kleine Ablichtungen, überzogen von satten Farben, halten den jeweiligen Moment des Improvisationsprozesses fest. Insgesamt eine Ausstellung, die mehr Beachtung verdient gehabt hätte, nicht nur in der türkischen Jazzdiaspora.

Gelegenheit, Jazz zu hören, bot das Kulturfestival, das diesen Sommer zum zehnten Male stattfand. Auch wenn Michael Breckers Band als „amerikan pop-grupu" angekündigt wurde, war zupackender Hardbop zu hören, dessen Funke allerdings nicht so recht überspringen wollte. Grenzenlose Begeisterung stellte sich erst bei Marion Williams ein, einer korpulenten Gospelsängerin, die sich dem Erbe der verstorbenen Mahalia Jackson verpflichtet sieht. Das nicht gerade an Gospel gewöhnte Publikum war jedoch schnell für rhythmisches Klatschen zu haben, das ein „call and response" amerikanischer Negermusik heraufbeschwor. „Oh happy day" machte aus dem Halbrund des Freilichttheaters eine riesige Kirche. Für den abschließenden Jazzbeitrag des Istanbul-Festivals sorgte Randy Weston. Von seinem Solo-Konzert konnte ich allerdings lediglich an der südlichen Küste träumen.

Der einheimische Jazz also blieb - unseren gewohnten Festivalpraktiken entsprechend - draußen. Freilich ist dieser, wie bereits erwähnt, nicht ohne weiteres auszumachen. Namhafte Musiker wie Maffy Falay oder Okay Temiz, haben sich längst im Exil etabliert. Temiz' Versuch, 1976 einen eigenen Jazz-Club im Galata-Tunm unweit des Bosporus zu führen, scheiterte nach hoffnungsvollen Anfängen. Zu Beginn der siebziger Jahre war es dem Arrangeur und Pianisten Emin Findikoglu mit seinem Club „Rhythm section" ähnlich ergangen. Was das „Jazz-Forum" damals als „neuen Durchbruch für den Jazz in Istanbul" bezeichnete, mündete immerhin in regelmäßige Rundfunksendungen, die von Findikoglu selber moderiert wurden. Heute ist Swing in, gepreßt zwischen Werbesendungen und seichte Unterhaltung. Auch die gelegentlichen Beiträge im Femsehen setzen auf großorchestrale Unterhaltung, die beim Mainstream stehengeblieben ist.

Anfang der achtziger Jahre dann ein neuer Anlauf mit dem Internationalen Jazzfestival Istanbul, das im Mai diesen Jahres zum ersten Mal stattfand. Es präsentierte 22 Bands aus 12 Ländern, hauptsächlich aus dem Balkan, wo heute noch eine große Affinität zur türkischen Folklore auszumachen ist. Wieder überwogen Großformationen, die offensichtlich das Bild des Jazz in der Türkei prägen. Einzig Theo Lovendie aus Holland, in früheren Jahren mit Workshops in Istanbul vertreten, fiel aus dem Rahmen.

Daß der Jazz in der Türkei einen schweren Stand hat, dies als vorsichtiges Fazit, mag mit dem hohen Stellenwert der Folklore zu tun haben. Freilich müssen sich beide Bereiche nicht ausschließen. Okay Temiz demonstriert mit seiner Gruppe „Oriental Wind" eindringlich, wie verschiedene Musikkulturen zusammenzubringen sind. Und reine Folkloreveranstaltungen, die leider oft einen touristischen Ruch an sich haben, sollten mit offenen Ohren gehört werden. Da wird über ganze Skalen improvisiert auf der Zurna. Ihr lauter durchdringender Klang, getragen von bestechender Zirkularatmung, könnte dem Jazz nur von Nutzen sein.

Reiner Kobe

Jazz - Weg zur Zeit

Teil II

(Forts, v. JP Nr. 7/82 S. 3)

Woran erkennt man nun die neue Entwicklung und ihre Vertreter? Einer ihrer Vorläufer ist sicher Art Tatum, der in seinem Solospiel in überzeugender Art und Weise Ansätze einer ganzheitlichen Zeitform schon vorweggenommen hat. So wirken seine Soloaufnahmen überzeugender als seine Trioaufnahmen, bei denen ich das Gefühl habe, daß die Mitwirkung der Rhythmusgruppe das Umsetzen seiner Ideen oftmals eher behindert denn unterstützt. Um nun die neue Zeitauffassung und ihre Auswirkungen eindeutiger bestimmen zu können, muß man sich etwas näher mit dem Wesen des Jazz beschäftigen. In einem wichtigen Aspekt unterscheiden sich der Jazz und seine Entwicklungen von allen sonstigen Musikarten. Der Swing, jene Zeitauffassung, die den Jazz zu einer originären Kunstform werden läßt, verändert das Verhältnis von Rhythmus und Zeit und ist der bedeutende Schritt zu einer Intensivierung des vorhandenen musikalischen Materials. Die Tatsache, daß der Jazz in den USA entstanden ist, kann man sicher auf die amerikanische Herkunft und die soziale Außenseiterstellung der farbigen Amerikaner zurückführen, die es ihnen letztlich ermöglichte, auf konventionellen Instrumenten ungewöhnliche Klänge zu erzeugen (Jazzintonation, Artikulation, Phrasierung) - die Voraussetzung jeder swingenden Musik. Ein weiterer wichtiger Aspekt, der eigentlich selten beachtet wird und nur in Zusammenhang mit Lester Young und Coleman Hawkins oberflächlich wahrgenommen wurde, ist die wechselnde Dominanz des rhythmisch swingenden Musikers, die die Entstehung und Entwicklung eines Jazzstils bisher bestimmte. Unter dem rhythmisch swingenden Musiker (Hawkins) verstehe ich jenen improvisierenden Musiker, der den konkreten Rhythmus in sein Spiel aufnimmt, im Gegensatz dazu benutzt der pulsierend swingende Musiker (Lester Young) eine Art Pulsationsrhythmik, die den konkreten Rhythmus umkreist und dadurch Reibungspunkte mit dem konkreten Rhythmus entstehen läßt.

Außer diesen reinen Formen gibt es noch eine Vielfalt der unterschiedlichsten Mischungen und Zwischenformen. Ideale „Synthesen" aus Rhythmus und Pulsation (Voraussetzung jeder bewußten Zeitlosigkeit) waren z. B. Charlie Parker und John Coltrane. Souverän beherrschten sie den Übergang von der Ruhe zur Bewegung und von der Bewegung zur Ruhe sowie ganz allgemein jede Tempoänderung ohne Intensitätsverlust, so daß man auch sie zu den Vorläufern jener Musiker zählen kann, die die bewußte Zeitlosigkeit realisierten. Daß sie den Schritt zu einer ganzheitlichen Musik nicht vollzogen haben, lag nicht zuletzt an der starren Form, in die ihre Musik eingebunden war. So erschöpft sich die ganzheitliche Musik nicht in irgendeinem musikalischen Stil, sondern schöpft aus der Intuition, die Welt der Klänge in einen intensivierten Zusammenhang zu stellen. Im Gegensatz zur europäischen Konzertmusik verfügen Bebop und Hardbop nur über ein begrenztes musikalisches Material. Es war der große Verdienst des europäischen Free Jazz, dem Jazz die Welt der Klänge zu erschließen. Natürlich muß sich die Intuition, um sich mitzuteilen, der Idee bedienen. Nur ist diese Idee nicht an einen Stil gebunden, vielmehr verlagert sich das Interesse an der Materialsubstanz auf die Beziehung, die Kommunikation und die Zeit.

Die Vertiefung der Interaktion zwischen den Musikern, der Gebrauch der Vielfalt an Klängen und die Überwindung des Dualismus von Rhythmus und Pulsation führen zum ganzheitlichen Jazz.

Theo Jörgensmann

Pulsierend swingend: Lester Young **Foto: Hanns E. Haehl**

Rhythmisch swingend: Coleman Hawkins **Foto: Lothar Schiffler**

Elly Wright, die in Wien ansässige Jazzsängerin, die bei Hope Foy in Berlin klassischen Gesang studierte und Jazzkurse am Berklee College of Music in Boston belegte, gibt jetzt auch Gesangsunterricht. Kontaktanschrift: Elly Wright, Waltergasse 3/2/10, A-1040 Wien.

Yosuke Yamashita wurde kürzlich in der japanischen Zeitschrift „Swing Journal" zum Musiker und Pianisten des Jahres gekürt. Zudem wurde seine Gruppe mit den Saxophonisten Eiichi Hayashi und Kazunori Takeda sowie dem Schlagzeuger Shota Koyama als beste Formation des Jahres ausgezeichnet. Der Pianist wird im Juni 1983 wieder einmal in Deutschlang gastieren. Kontaktanschrift: ENJA Records, Nymphenburger Str. 209, 8000 München 19, Tel. 0 89/16 51 72.

Die **Stormy Monday Blues Band** unternahm eine fünfwöchige Tournee durch Nordspanien, in deren Rahmen auch die neue Platte der Band „For Mash" im spanischen Rundfunk vorgestellt wurde. Im Oktober reist die Gruppe für 10 Tage nach Holland und danach wird die Essener Bluesgruppe mit ihrem Programm „90 Minuten schmerzfrei" auch wieder in Westdeutschland zu hören sein. Kontaktanschrift: Stormy Monday Blues Band, Hohe Buchen 15, 4300 Essen 1, Tel. 02 01/41 39 01.

Sir James, in Karlsruhe ansässiger Komponist und Solist für Melody-Schlagzeug, hat sein Programm durch den Titel „Sons of bitches-for you" erweitert. Dieses Stück widmet er allen Personen und Institutionen, die seinen seit 1976 bestehenden Originalvortrag mit Beharrlichkeit totgeschwiegen haben. Kontaktanschrift: Sir James, Ebertstr. 13, 7500 Karlsruhe 1, Tel. 07 21/38 5253.

Woody Shaw, Jimmy Owens, Slide Hampton, Al Grey und weitere 35 Musiker nahmen kürzlich an einer Benefiz-Veranstaltung im New Yorker „Village Gate" teil. Die Einnahmen dieser Veranstaltung, die unter dem Titel „A brass bouquet" stand, kamen dem Trompeter Howard McGhee zugute, der aufgrund einer akuten Herzerkrankung ins Hospital mußte.

Michel Herr unternahm im August mit einem belgischen All Star Quintett, zu dem der Trompeter Richard Rousselet, der Altsaxophonist und Flötist Steve Houben, der Bassist Jean-Louis Rassinfosse und der Schlagzeuger Felix Simtaine gehören, eine Tournee durch Kanada. Der Pianist gab dabei auch Jazzkurse am „Centre d'arts" in Orford, nahe Montreal. Kontaktanschrift: Michel Herr, 297, Avenue de Roodebeek, B-1040 Brüssel, Tel. 7 33 78 12.

Acoustic-Guitar Player's ist der Name einer Zeitung von Gitarristen für Gitarristen, die in einer Auflage von ca. 10 000 Stück in unregelmäßiger Folge erscheint und vor allem über die Regensburger Szene berichtet. Kontaktanschrift: Thomas Pielmeier, Altdorfer Str. 7, 8400 Regensburg.

Das **UDJ Musikerverzeichnis** der Union Deutscher Jazzmusiker ist soeben erschienen. Aufgelistet werden Jazzmusiker und Gruppen, die der UDJ angeschlossen sind. Bei den 400 Namen bzw. 180 Gruppen sind die Stilrichtung, Plattenveröffentlichungen sowie die jeweilige Kontaktanschrift angegeben. Das Verzeichnis ist gegen Voreinsendung von DM 7,80 oder per Nachnahme erhältlich von der UDJ Geschäftsführung, Otto Wolters, 3304 Wendeburg-Ersehof.

Jazz Community aus der Schweiz unternimmt im November eine Schweden-Tournee, bei der ein Auftritt am Internationalen Jazz Festival in Mjölby, Konzerte und Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen vorgesehen sind. Ausschnitte davon sollen Mitte 1983 auf Schallplatte vorgelegt werden. Der Trompeter der Gruppe, Hans Kennel, gab Anfang September mit der Lausanner Gruppe des Komponisten und Pianisten Francois Lindenmann^wei Konzerte beim Internationalen Jazz Festival in Detroit. Kennel und Jürg Solothurnmann machten Anfang Juli Aufnahmen ihrer auf alter Schweizer Volksmusik basierenden Kompositionen, die sie im Auftrag des Schweizer Radio schrieben. Die Erstausstrahlung erfolgt im November, eine Schallplatte davon wird Anfang 1983 erscheinen.

Alfred Harth nahm am 24. September als Maler an der Ausstellungseröffnung „Lenin - ein Tangoprojekt" im Philanthropin in Frankfurt teil.

Andy Narell wird beim diesjährigen Berliner Jazzfest auftreten. Danach wird der amerikanische Steeldrummer, Percussionist und Pianist mit dem Gitarristen Steve Erquiaga, dem Bassisten Rieh Girard und dem Percussionisten Kenneth Nash auf Tournee gehen. Kontaktanschrift: JIN, Postfach 19 26,5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 37/6 56 68.

Jamey Aebersold wird am 30. Oktober als Gastsolist bei einem Big Band Konzert in der Aula der Falkenschule in Freudenstadt auftreten. Das Konzert bildet das Abschlußereignis der Improvisationskurse, die er auf Initiative der „advanced music products" in Tübingen durchführt. Neben Aebersold spielen die Podium Big Band und die Musikschul Big Band Tübingen.

Das **Berlin Jazz Sextet** unternahm vom 5. bis 17. August eine Gastspielreise durch England und gab 8 Konzerte in North Norfolk und Cambridgeshire. Das Sextett, das sich im Sommer 1983 auf eine ähnliche, aber größere Tournee begeben wird, besteht aus dem Saxophonisten und Flötisten Christof Griese, dem Posaunisten David Amis, dem Saxophonisten Martin Dunsdon, dem Pianisten Derek Warne, dem Bassisten Klaus Tiedeken und dem Schlagzeuger Rainer Robben. Kontaktanschrift: Christof Griese, c/o Hessmann, Südwestkorso 73, 1000 Berlin 41, Tel. 0 30/ 8 51 94 59.

Heiner Wiberny und der Kölner Gitarrist Wolfgang Gerhard haben unter dem Titel „Jazz meets Flamenco" eine Platte vorgelegt. Die beiden geben unter diesem Motto auch seit einigen Monaten Konzerte, bei denen Flamencotänzer und -sänger mitwirken. Kontaktanschrift: Wolfgang Gerhard, Guldenweg 24,5000 Köln 40, Tel. 0 22 34/7 98 00.

Lalo Schifrin, der sich seit Jahren hauptsächlich als Film- und Femseh-Komponist und Arrangeur betätigt, nahm kürzlich mit dem Flötisten Sam Most, dem Bassisten Andy Simpkins, dem Schlagzeuger Earl Palmer und dem Percussionisten Paulinho da Costa eine Jazzplatte auf.

Gary Burton wird im Herbst wieder am Berklee College of Music in Boston unterrichten. DerVibraphonist unternahm kürzlich eine UdSSR-Tournee, bei der er im Duo mit Chick Corea auftrat.

52nd Street Quintet ist der Name einer Gruppe, die aus dem Trompeter Umberto Arlatti, dem Altsaxophonisten Christian Baader, dem Pianisten Peter Kosch, dem Bassisten Stefan Kurmann und dem Schlagzeuger Matthias Kuert besteht. Die Gruppe, die im Bebop-Idiom musiziert, hat im Mai und Juni eine erfolgreiche Tournee bestritten, innerhalb der sie auch beim Festival in Solothurn auftrat. Im Oktober und November wird das Quintett wieder auf Gastspielreise sein. Kontaktanschrift: Christian Baader, „Blue Note", Rheingasse 52, CH-4058 Basel, Tel. 25 23 01.

Anne Haigis wird im Oktober unter dem Titel „Fingernails" ihre zweite Platte unter eigenem Namen bei Mood Records vorlegen.

Lou Blackburn hat zusammen mit dem italienischen Posaunisten Fabio Forte, dem Pianisten Franco de Crecenzo, dem Bassisten Rine Zurzolo und dem Schlagzeuger Umberto Guarini in Italien eine zwei Posaunen Gruppe aufgestellt. Im August unternahm die Formation eine Tournee durch die Provinz Puglia und trat am 19. September beim Jazz Festival in Foggia auf. Im Oktober reist Lou Blackburn in Quartettbesetzung. Kontaktanschrift: Mary Walker, Teterower Str. 15,1000 Berlin 47, Tel. 0 30/6 06 35 75.

Die **Acoustic Groove Band** aus Dortmund nahm im Juni ihre zweite Platte auf, die im Spätherbst unter dem Titel „Rhythm and Melody" erscheinen soll. Zur Zeit ist die Gruppe mit neuem Programm in verschiedenen Clubs im Ruhrgebiet und in Süddeutschland unterwegs. Kontaktanschrift: Jürgen Lesker, Schüruferstr. 68,4600 Dortmund 30.

Michael Sagmeister brachte unter dem Titel „The silent spectacle" bei Mood Records eine neue Platte heraus. Der Gitarrist wird bis 15. Dezember in Triobesetzung mit dem Bassisten Jochen Schmidt und dem Schlagzeuger Michael Küttner auftreten, vom 18. bis 30. November schließt sich der Gruppe noch der Tenorsaxophonist Christof Lauer an.

Bestverkaufte Jazzplatten sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard derzeit: 1. Pat Metheny „Offramp", 2. David Sanborn „As we speak", 3. Bob James „Hands down", 4. At Jarreau „Breakin' away", 5. The Crusaders „Royal Jam", 6. Dave Grusin „Out of the shadows", 7. Miles Davis „We want Miles", 8. Chuck Mangione „Love notes", 9. McCoy Tyner „Looking out", 10. Jean-Luc Ponty „Mystical adventure".

Milcho Leviev hat mit der Gruppe The Jazz/Ciassical Union, zu der der Flötist Jim Walker gehört, unter dem Titel „Free flight" eine Platte für Palo Alto Jazz aufgenommen, die Musik von Bach bis Brubeck bietet.

Einen **Jazz-Workshop** führt die Kunstschule Odenwald vom 4. bis 8. Oktober durch. Er ist für Jugendliche im Alter von 15 bis 25 Jahren gedacht und bringt eine Einführung in die Jazzimprovisation in Theorie und Praxis für Spieler aller Instrumente. Es werden unterrichten: Michael Henning, Theorie, Klavier für Fortgeschrittene, Hannes Barthelmes, Saxophon und Bläser, Fred Stern, Baß, Michael Landmesser, Schlagzeug. Kosten: DM 95,-. Kontaktanschrift: Kunstschule Odenwald, Darmstädter Str. 4,6101 Fränkisch-Crumbach, Tel. 0 61 64/ 16 66.

Das **Vienna Art Orchestra** unternimmt vom 2. Oktober bis 3. November mit seinem Programm „Unknown jazztunes" eine Tournee durch die DDR, die Bundesrepublik, Belgien, Frankreich, Österreich und die Schweiz. 1983 soll auf Hat hut Records die dritte Platte als Doppel-LP mit diesem Programm vorgelegt werden. Bis 1985 wird sich das Orchester dann zurückziehen; die einzelnen Mitglieder werden in den nächsten zwei Jahren vermehrt solistisch arbeiten. Woody Schabata spielt mit dem Tubisten John Sass zusammen und nimmt eine Platte mit Ragtime-Stücken von Scott Joplin auf. Part of Art, die kleine Gruppe aus dem VAO mit Herbert Joos, Jürgen Wuchner, Uli Scherer. Wolfgang Puschnig und Wolfgang Reisinger, geht im November auf Tournee und nimmt dann auch eine zweite Platte auf. Harry Sokal wird mit Art Farmer reisen und zudem mit seinem Quartett „Timeless" im Dezember Konzerte geben. Mathias Rüegg arbeitet an der Musik zu einer Platte, auf der Puschnig und Joos als Solisten, begleitet von Chor und klassischen Bläserensembles, präsentiert werden. Zudem wird Rüegg im Auftrag des ORF Lennie Tristano Themen für die Hornsection des Orchesters umschreiben.

Elysium, Wiener Jazzgruppe, hat sich umbesetzt und ist jetzt wieder live zu hören. Das Quartett besteht aus dem Kornettisten Alexander Kukelka, dem Gitarristen Alfred Freundlinger, dem Bassisten Heinz Cwei und dem Schlagzeuger Christian Prenger. Kontaktanschrift: Christian Prenger, Fasangasse 36, A-1030 Wien.

Jazz News

Rhythmik-Training für Janmusiker

Die Jazzmusikerinitiative Hannover e.V. veranstaltet vom 8. bis 10. Oktober im Schulzentrum Spalterhals in Barsinghausen am Deister ein Seminar für Jazzmusiker, bei dem das Rhythmik-Training im Vordergrund steht. Der Seminarplan sieht Unterweisungen an den einzelnen Instrumenten, Referate über die im Jazz vsr-

wandten Rhythmen sowie die Gelegenheit zum Spiel in Ensembles vor. Als Dozenten konnten gewonnen werden: Bernhard Mergner, Trompete, Jürgen Seefelder, Saxophon, Flöte, Peter Ortmann, Klavier, Günter Moll, Gitarre, Norbert Dömling, Bass, Brüning von Alten, Schlagzeug, Gerhard Laber, Percussion. Die Gebühr beläuft sich auf DM 60,-. Kontaktanschrift: Johannes Klose, Osterende 14, 3013 Barsinghausen 8.

Adelhard Roidinger wurde Ende September zu einem internationalen Bassisten-Meeting nach Paris eingeladen, wo er als Solist auftrat. Anfang Oktober wird er im Rahmen der „Ars electronica" in Linz zusammen mit Wolfgang Dauner, Jasper van't Hof, Harry Pepl und Daniel Humair spielen. Demnächst wird auch die erste Platte unter Roidingers Namen unter dem Titel „Schattseite" auf ECM vorgelegt werden. Dabei ist der Bassist mit Heinz Sauer, Harry Pepl, Bob Degen, Werner Pirchner, Aina Kemanis und Michael DiPasqua zu hören. Geplant sind Auftritte in dieser Besetzung, außerdem Duo-Konzerte mit Billy Elgart und eine Plattenproduktion mit Christoph Spendel, Wolfgang Schlüter und Ralf Hübner. Derzeit arbeitet Roidinger mit einem Quartett um Harry Pepl sowie mit einer Gruppe um Peter O'Mara, zudem leitet er die Jazzklasse am Brucknerkonservatorium in Linz. In nächster Zeit wird Roidinger auch mit dem International Jazz Consensus musizieren, zu dem Allan Praskin, John Thomas und Lala Kovacev gehören. Kontaktanschrift: Adelhard Roidinger, Heiligenkreuz 52, A-4563 Micheldorf, Tel. 30 85.

Gene Roland starb am 11. August im Alter von 60 Jahren in seinem Heim in Manhattan an Krebs. Der 1921 in Dallas/Texas geborene Trompeter, Komponist und Arrangeur machte sich durch seine Zusammenarbeit mit Stan Kenton in den Jahren 1944 bis 1955 einen guten Namen. Danach schrieb er für das Woody Herman Orchester.
Joe Viera beginnt im Wintersemester 1982/83 am 8. Oktober in Hannover an der Musikhochschule und am 29. Oktober in Duisburg an der Universität mit dem Unterricht.
Günter Moll nahm mit dem Pianisten Mathias Röder, dem Bassisten Capo Mayer und dem Schlagzeuger Michael Kersting eine Platte für Sandra unter dem Titel „In disguise" auf, die jetzt vorliegt. Der Gitarrist wird mit diesen Musikern auch in Zukunft auf Tournee gehen.

Wolfgang Engstfeld wird vom 17. November bis 5. Dezember mit dem Pianisten Michel Herr, dem Bassisten Isla Eckinger und dem Schlagzeuger Leroy Lowe auf Tournee durch Deutschland, Belgien und Frankreich gehen. Das Quartett wird bei dieser Gelegenheit auch Plattenaufnahmen in Köln machen. Kontaktanschrift: Wolfgang Engstfeld, Luegallee 11, 4000 Düsseldorf 11, Tel. 02 11/ 57 52 28.

Vier, die Gruppe mit dem Saxophonisten Thomas Freier, dem Pianisten Jürgen Dahmen, dem Bassisten Walfried Böcker und dem Schlagzeuger Axel Kroell, geht Ende Oktober auf Gastspielreise durch Österreich und Süddeutschland. Die selbstproduzierte Platte der Gruppe, die unter dem Titel „Another beginning" erschien, wird im Rahmen des „Landesentwicklungsplans" bei Pläne angeboten. Kontaktanschrift: 2 meter-music, Leierweg 27,4600 Dortmund 1, Tel. 02 31/12 72 23.

Auf Tournee: Michel Herr, Isla Eckinger, Wolfgang Engstfeld und Leroy Lowe

Vocal-New Jazz Meeting Baden-Baden

Zum diesjährigen New Jazz Meeting Baden-Baden des Südwestfunks lud Joachim E. Berendt fünf international bekannte Vokalisten ein: Jeanne Lee, Urszula Dudziak, Jay Clayton, Lauren Newton und Bobby McFerrin. Sie werden von dem Saxophonisten Lee Rozie,

dem Vibraphonisten Werner Pirchner, dem Keyboardspieler Rainer Brüninghaus, dem Bassisten Barre Phillips und dem Schlagzeuger Joe Chambers begleitet. Das Vocal-Meeting findet vom 22. bis 26. November im Unterhaltungsstudio des Südwestfunks statt und wird durch ein Konzert am 26. November im Mainzer Schloß abgeschlossen.

Abdullah Ibrahim-Dollar Brand wird seine Liberation Opera „Kalahari" am 15. Oktober in Leverkusen uraufführen. Etwa zweieinhalb Stunden lang werden 8 Musiker und 10 Schauspieler, Tänzer und Sänger schwarzer und weißer Hautfarbe nicht nur über den Kampf der Schwarzen gegen die herrschende weiße Minderheit in Südafrika berichten, sie werden auch Informationen über die geschichtliche Entwicklung des südlichen Afrika, angereichert mit Dias, Filmen und Soundeffekten geben. In Liedern, Tänzen und Dichtung stellt Abdullah Ibrahim-Dollar Brand die Geschichte seines Volkes dar, das seinen Ursprung bei den Ureinwohnern hat; er zeichnet in „Kalahari" die Struktur der Gesellschaft auf, die existierte, bevor die Europäer mit der Industrialisierung kamen, die den Schwarzen Unterdrückung und Unfreiheit bescherte. Der aus Kapstadt stammende Pianist und Komponist bezeichnet seine Freiheitsoper als Vereinigung aller seiner bisherigen Werke. Kontaktanschrift: GKP Promotion, Im Tobel 2,7201 Durchhausen, Tel. 0 74 64/21 77.

Brian Torff, der sich durch seine langjährige Zusammenarbeit mit George Shearing einen guten Namen machen konnte, hat eine eigene Gruppe aufgestellt. Mit dem Bassisten spielen der Pianist Gii Goldstein und der Gitarrist John Etheridge. Das Trio gab kürzlich sein Debüt im „Village West Club" in New York.
Hans Koller hat ein Schulwerk für Saxophonisten verfaßt, das demnächst unter dem Titel „40 Sketches for Saxophones" bei Internationale Musikverlage Hans Sikorski in Hamburg erscheinen wird. Koller wendet sich mit dieser Saxophonschule hauptsächlich an bereits vorgebildete Jazzmusiker und gibt Anleitungen für Improvisationsmöglichkeiten. Der Schule ist eine Cassette beigeschlossen, die Koller zusammen mit Bernd Konrad und dem österreichischen Saxophonisten Wolfgang Puschnig aufgenommen hat. Zusammen mit Puschnig schrieb und spielte Koller im Sommer auch die Musik zu einem Experimentalfilm des Malers Tone Fink ein. Der Film mit dem Titel „Narrohut" wird im Herbst in Wien (Schikaneder-Kino) und im steirischen Kapfenberg uraufgeführt. Hans Kollers neue Gruppe heißt „Hans Kollers Master Quartett" und setzt sich alternierend aus den Musikern Koller, Bernd Konrad, Wolfgang Puschnig, Saxophone, Fritz Pauer, Paul Schwarz, Keyboards, Martin Bues und Uwe Schmitt, Drums, und Jürgen Wuchner, Baß, zusammen. Im Oktober wird Kollers Master Quartett Konzerte in Wien (Rumpelkammer, Opus 1), Graz und Zagreb geben. Während der „Jazz Fair 82" in Zagreb wird Koller auch wieder einige seiner Bilder ausstellen. Die Ausstellung wird vom 12. bis 16. Oktober stattfinden und vom österreichischen Kultur-Institut in Jugoslawien gefördert werden. Kontaktanschrift: Klaus Schulz, Neustiftgasse 103, A-1070 Wien, Tel. 9 37 95 24.

American Folk Blues Festival '82

Das American Folk Blues Festival, das in diesem Jahr sein 20jähriges Bestehen feiern kann, wird vom 5. bis 28. November in Deutschland, der Schweiz, Finnland, Schweden, Holland und Frankreich über die Bühnen gehen. Mitwirkende sind:

Bernd Konrad gab im Auftrag des Goethe-Instituts im September sechs Konzerte beim Pan-Music-Festival in Tokio. Seine Strawinsky-Kompositionen wurden mit der Bingo Miki-Big Band und der Sängerin Lauren Newton sowie Konrad selbst als Solist aufgeführt. Anschließend daran wurden zwei Konzerte am 28729. September in Moskau bestritten. Es folgen Konzerte mit Hans Koller in Österreich und Jugoslawien, vom 18. bis 23. Oktober ein Workshop für improvisierte Musik in der Bundesakademie Trossingen mit einer SWF-Produktion des Ensembles Neue Musik Stuttgart, und im Dezember Konzerte in New York mit Mitgliedern der Sam Rivers Band.

James „Son" Thomas, Archie Edwards, „Bowling Green John" Cephas & „Harmonica Phil" Wiggins, Lurrie Bell, Bill Branch, Margie Evans und Carey Bell. Kontaktanschrift: Lippmann + Rau, Kirdorfer Str. 22, 6380 Bad Homburg, Tel. 0 61 72/2 40 61.

Ein **Wiebelfetzer Workshop** findet am 30. Oktober im Rahmen des Zürcher Jazz Festivals statt. Unter der Leitung und Initiative von Beat Kennel, der Sängerin Anne Christiansen und dem Keyboardspieler Ole Thilo werden musizieren: die Saxophonisten John Tchicai und Daniel Bourquin, die Posaunisten Glenn Ferris und Runo Ericksson, der Keyboardspieler Bobo Stenson und der Bassist Palle Danielsson. Die Wiebelfetzer werden daran anschließend am 31. Oktober in Genf (AMR) und am 1. November in Lausanne (Casino de Montbenon) auftreten. Kontaktanschrift: Beat Kennel, Weinbergstr. 11, CH-8001 Zürich, Tel. 47 37 68.

30. Down Beat Kritiker Poll

Toshiko Akiyoshi belegte beim 30. Kritiker Poll der amerikanischen Zeitschrift Down Beat gleich drei erste Plätze, unter Big Band, Komponist und Arrangeur. Fats Navarro wurde in die Hall of Fame gewählt. Weitere Ergebnisse (in Klammern sind diejenigen Talente angegeben, die mehr Beachtung verdienen) Jazzgruppe: Art Ensemble of Chicago (Old and New Dreams), Trompete: Lester Bowie (Wynton Marsalis), Posaune: Jimmy Knepper (Ray Anderson), Sopransaxophon: Steve Lacy (Ira Sullivan), Altsaxophon: Phil Woods (Richie Cole), Tenorsaxophon: Archie Shepp (Ricky Ford), Baritonsaxophon: Pepper Adams (Henry Threadgill), Klarinette: Anthony Braxton (John Carter), Flöte: James Newton (Ira Sullivan), Geige: Stephane Grappelli (Billy Bang), Vibraphon: Milt Jackson (Jay Hoggard), Klavier: Cecil Taylor (JoAnne Brackeen), Electric Piano: Chick Corea (Lyle Mays), Orgel: Sun Ra (Amina Claudine Myers), Synthesizer: Joe Zawinul (George Lewis), Gitarre: Jim Hall (Emily Remler), Bass: Charlie Haden (Fred Hopkins), E-Bass: Steve Swallow (Jamaaladeen Tacuma), Schlagzeug: Max Roach (Ronald Shannon Jackson), div. Instrumente: Toots Thielemans, Mundharmonika (John Clark, Frenchhorn), Percussion: Airto Moreira (Famoudou Don Moye), Sänger: Joe Williams (Joe Lee Wilson), Sängerin: Sarah Vaughan (Sheila Jordan), Soul/R&B Künstler: Stevie Wonder (Clifton Chenier), Gesangsgruppe: Manhattan Transfer (Hendricks Family). Platte des Jahres: Old and New Dreams „Playing" (ECM), Wiederveröffentlichung des Jahres: Steve Lacy „Evidence" (Prestige) - Charles Mingus „Pithecanthropus erectus" (Atlantic) - Ben Webster „Giants of jazz" (Time-Life), Plattenlabel: Concord Jazz - hat Hut, Plattenproduzent: Giovanni Bonandrini (Black Saint/Soul Note) - Carl Jefferson (Concord Jazz). Muhal Richards Abrams wurde als Talent, das mehr Anerkennung verdient, unter Komponist und Arrangeur genannt. Insgesamt gaben 57 Kritiker aus aller Welt ihre Stimme ab, als einziger Deutscher war Jazz Podium Herausgeber und SDR-Jazz-Redakteur Dieter Zimmerle mit dabei.

Butch Miles, der sich als Schlagzeuger bei Count Basie und Dave Brubeck einen guten Namen machte, legte jetzt mit einem Sextett unter dem Titel „Salutes Gene Krupa" auf Famous Door eine Platte vor.

Earl Hines stellte sich kürzlich mit einer Gruppe, zu der der Saxophonist und Flötist Hadley Caliman, der Gitarrist Calvin Keys, der Schlagzeuger Eddie Moore und der Sänger John „Buddy" Conner gehörten, im „Blue Note" in New York vor. Hines ist von seinem Krankenhausaufenthalt im Sommer noch nicht ganz genesen, und eine Arthritis macht dem 76jährigen Pianisten sehr zu schaffen.
Vera Auer trat mit dem Trompeter Richard Williams, dem Tenorsaxophonisten Harald Ousley, dem Bassisten Micky Bass und dem Schlagzeuger Jual Curtis im Rahmen der Lincoln Center Out-Of-Doors Konzerte in New York auf.
Klaus Dapper hat kürzlich mit dem Pianisten Christian Brockmeier, dem Bassisten Reinhard Glöder und dem Schlagzeuger Peter Weiss ein Quartett gegründet, das unter dem Namen Quattro auftritt. Kontaktanschrift: Klaus Dapper, Kirchweg 2,4130 Moers 1, Tel. 02841/31041.
Salut! ist der Name eines Quintetts, das Jazz in der Tradition Django Reinhardts bietet. Es besteht aus den drei Gitarristen Gerold Heitbaum (solo), Axel Schäfter und Theo Hegemann (Rhythmus), dem Kontrabassisten Lutz Debus und dem Saxophonisten Rüdiger Wilke. Das Programm von Salut! besteht zur einen Hälfte aus Standards, zur anderen aus Eigenkompositionen. Kontaktanschrift: Rüdiger Wilke, Kettelerstr. 6, 4712 Werne a. d. Lippe, Tel. 0 23 89/53 17 93.

Ayacucho ist der Name einer Berliner Gruppe, die seit 1981 besteht und auch schon eine Platte vorlegte. Die Formation, zu der der Sänger Jose Finol, der Gitarrist Jorge Villaseca, der Saxophonist Martin Keller, die Vibraphonistin Cornelia Neumann, der Bassist Marcus Prill, der Schlagzeuger Thomas Wittmer und der Congaspieler Wolfgang „Lobito" Heye gehören, verbindet lateinamerikanisch gefärbte Musik mit politischen Inhalten. Kontaktanschrift: Cornelia Neumann, Markelstr. 6,1000 Berlin 41, Tel. 0 30/7 91 41 93.
Gil Evans wird mit seinem Orchester im November wieder einmal auf Europatournee gehen. Kontaktanschrift: Hans Heinrich C. Stoller, Unterhollstr. 8, CH-4107 Ettingen, Tel. 73 35 53.
Christoph Spendel wird von Ende November bis Ende Dezember als Solopianist eine ausgedehnte Gastspielreise mit ca. 30 Konzerten unternehmen. Im Anschluß daran folgt von Januar bis April 1983 eine weitläufige Europatournee mit dem Spendel Trio. Kontaktanschrift: Musik-Management Peter Koppenhöfer, Brüsseler Str. 13, 5300 Bonn **1**, Tel. 02 28/ 67 78 26.

Ralf Kemper und **Christian Oeiemann** schlössen sich im Winter 1981 zu einem Piano-Duo zusammen, dessen Musik Einflüsse des Impressionismus aufweist, aber auch Elemente des Bebop, Pop und Latin enthält. Der Schwerpunkt liegt auf Eigenkompositionen. Das Duo wird im Oktober auf Gastspielreise gehen und im Winter seine erste Platte aufnehmen. Kontaktanschrift: Christian Oelemann, Werth 56, 5600 Wuppertal 2. Tel. 02 02/55 44 41.
Jasper van't Hof wird nach 5jähriger Pause im Dezember wieder gemeinsam mit Toto Blanke und Edvard Vesala auf Tournee gehen. Zuvor wird das Trio eine Platte aufnehmen. Kontaktanschrift: B&B Music, Im Lohfeld 4,4790 Paderborn, Tel. 0 52 21/3 58 80.
Trans Air Spacy Band nennen vier junge Frankfurter Musiker ihre kürzlich ins Leben gerufene Gruppe. Es sind der Saxophonist und Flötist Heinrich von Kainein, der Gitarrist Ulrich Stüting, der E-Bassist Uli Lauterbach und der Schlagzeuger Detlev Biedermann. Im November und Dezember plani die Formation auf Deutschlandtournee zu gehen. Kontaktanschrift: Space-Musik, Detlev Biedermann, Robert-Mayer-Str. 25, 6000 Frankfurt/M., Tel. 06 11/ 77 64 74.

Unterwegs mit Big Joe ist der Titel des Bluesbuches, das der verstorbene weiße Bluesmusiker Michael Bloomfield geschrieben hat und das demnächst in deutscher Übersetzung vorliegen wird. Es ist eine Ko-Produktion von Jürgen A. Schmitt Publikationen mit dem Nexus Verlag. Im Mittelpunkt des Buches steht eine Begegnung mit Big Joe Williams, weitere Schauplätze der Bluesgeschichten sind Chicago und St. Louis. Kontaktanschrift: Jürgen A. Schmitt Publikationen, Eschborner Landstr. 14, 6000 Frankfurt/M. 90.

BBL nennt sich ein Trio, das in Kassel beheimatet ist und aus dem Gitarristen Volker Billhardt, dem Schlagzeuger Kalle Binder und dem Bassisten Helmut Lenk besteht. Das musikalische Konzept, das durch einen hohen Anteil von Einzel- und Gruppenimprovisationen geprägt wird, umfaßt Elemente des Jazz, Rock, Folk, Funk und der Experimentalmusik. BBL hat auch eine Platte vorgelegt. Kontaktanschrift: BBL-Musik, Helmut Lenk, Friedrich-Ebert-Str. 91, 3500 Kassel, Tel. 05 61/7 26 50.
Ein Treffen für **experimentierfreudige Musiker** führt das Schloß Gnadenthal in Kleve vom 16. bis 21. November unter dem Titel „Krach im Anbau" durch. Teilnehmen können Musiker, die an Versuchen mit verschiedensten Musik-, Klang-, Geräuscharten sowie Text, Bild und Bewegung interessiert sind. Vorkenntnisse sind erforderlich; ein Konzept zu einem (nicht unmäßig langen und schwierigen) Stück ist wünschenswert. Teilnahmegebühr: DM 110,- incl. Übernachtung und Verpflegung. Anmeldungen sind bis 15. Oktober zu richten an: Schloß Gnadenthal, Dieter Schiensog, 4190 Kleve, Tel. 0 28 21/2 90 80.
John W. Coltrane jr., der 17jährige Sohn von John Coltrane, kam am 7. August in Canoga Park/Californien bei einem Autounfall ums Leben. John jr. war der Bassist des Familienquartetts, das Alice Coltrane leitete und zu dem noch ihre beiden Söhne Ravi und Oran gehören.

3. Int. Jazz-Kurs Püttlingen

In der Zeit vom 3.-7. November führt die Musikschule der Stadt Püttlingen einen internationalen Jazz-Kurs durch. Als Dozenten konnten dafür gewonnen werden: Joe Viera, Saxophon, Theorie, Stephan Diez, Gitarre, George Morrison, Trompete, Big Band, Jörg Reiter, Klavier, Gerd Mayer-Mendez, Bass, Janusz Stefanski, Schlagzeug, John English, Posaune. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 130,-, für auswärtige Teilnehmer besteht eine kostenlose Übernachtungsmöglichkeit. Kontaktanschrift: Kulturamt der Stadt Püttlingen, Rathaus, 6625 Püttlingen.

Alexander von Schlippenbach und **Martin Theurer** bestreiten den diesjährigen RIAS-Jazz-Workshop. Die beiden Pianisten werden sich am 4. Dezember in einem Konzert im Studio 10 an zwei Klavieren vorstellen.
Brewer Phillips, Chicago-Blues-Gitarrist, nahm für Wolf Records mit seinen Houserockers im Juni eine Platte auf, die demnächst unter dem Titel „Ingleside Blues" vorgelegt wird. Kontaktanschrift: Wolf-Records, P.O. Box 375, A-1120 Wien.
Video Jazz ist in den USA jetzt in reichem Maße erhältlich. So werden u. a. Shows aus dem Apollo aus dem Jahr 1954 angeboten, bei denen Duke Ellington und sein Orchester, Sarah Vaughan, Herb Jeffries, Lionel Hampton, Nat King Cole und die Delta Rhythm Boys zu sehen und zu hören sind. Kontaktanschrift: Jazz by mail, P. O. Box 777, Times Square, New York, N. Y. 10108-0777, USA.

Jack DeJohnette veröffentlichte unter dem Titel „Concepts" eine Lehrmethode, die auf Bändern vorliegt und die Lücke zwischen dem herkömmlichen Unterrichtsmaterial für Anfänger und dem, was für den Fortgeschrittenen oder professionellen Musiker wichtig ist, schließt. In diesem Sommer sind die ersten Kassetten erhältlich, die Anleitungen von Jack DeJohnette mit John Abercrombie und Dave Holland bieten. Kontaktanschrift: Multi-Directional Music Concepts, Marianne Collins, Box 95, Willow, N. Y. 12495, USA.
Beim Finale des **4. Internationalen Wettbewerbs für Jazzamateure Hoelaart '82** in Belgien stellten sich am 18. September folgende Gruppen vor: Jazzmatic, J. de Haas (Belgien), Karlheinz Hornung Group, Mic Oechsner Quartett (Deutschland), Solstice, Teib Unit (Frankreich), Spirit Level (England), Don Jules' Pules Band (Holland), Gegenwind (Österreich), Marchai Vente (USA).

weise zum erregenden, komprimierten Kollektiv von duftiger Transparenz und bietet trotz seiner relativen Kürze eine Fülle von Stimmungen, dynamischen Auf- und Abschwüngen, viel Harmonisches, aber auch Freies. „Clevont Fitzhubert" soll eine imaginäre Persönlichkeit charakterisieren, die ihren Weg durch den „Sand der Wüste" sucht - Smith-Cluster, Klangblöcke des Kollektivs, der Bläser, „mystische" Perkussion und packende Einzelsoli ergeben ein faszinierendes Porträt dieser fiktiven Person. Sehr zu Herzen gehend wirkt die tief empfundene Lyrik, jedoch auch machtvolle Dynamik von „King" - abermals das Tongemälde einer Person: Baikida Carrolls Frau (noch mit Mädchennamen), und das Quartett singt uneingeschränkt deren Lob, speziell Trompete und Alto. In „Tap dancer" kündet der phantastische Pheeroan ak Laff mittels „brushes" von den Vorzügen „Papa Joe's", Count Basies einzigartigem Schlagzeuger Jo Jones, wobei die melodiöse Thematik (vorgestellt von Trompete und Flöte) funktioneil in den Hintergrund tritt. Zuletzt stellt Drummer ak Laff (durch Lakes kompositorische Feder) seinen geliebten Badeplatz in der Half-Moon Bay im Norden von San Francisco musikalisch vor: Olivers fröhliches Soprano, die heiterlichte Trompete Carrolls und all die sensitiv-wohlklingenden, aufregende Höhepunkte erreichenden Ensemble-Sequenzen lassen dem Vorstellungsvermögen des Hörers breiten, phantasievollen Spielraum, andererseits schwebt aber deutlich Greif- und Vorstellbares im Raum.
Dies ist ohne Zweifel eine der schönsten Platten, die im zeitgenössischen Jazz der letzten Zeit aufgenommen wurden!
Willie Gschwendner

Art Lande, David Samuels, Paul McCandless

Skylight: Skylight - Dance Of The Silver Skeezix - Duck In A Colorful Blanket - Chillum - Moist Windows - Ente (to go)-Willow
Art Lande p, perc, David Samuels vib, marimba, perc, Paul McCandless ss, horn, oboe, bcl, fl
Aufg.: Mai 1981, Ludwigsburg
ECM1208

Die musikalische Zusammenarbeit von Art Lande, David Samuels und Paul McCandless ist nicht neu. Schon vor mehr als zwei Jahren nahmen sie in Trio-Besetzung drei Kompositionen unter McCandless als Leader bei einer anderen Firma auf. (Zusätzlich nahm McCandless mit Samuels noch ein Duo bei der gleichen Gelegenheit auf.) „Skylight" entspricht der überaus erfolgreichen ästhetischen Konzeption, die Manfred Eichers ECM-Label den internationalen Durchbruch einbrachte. Die Kompositionen dieser Einspielung, zu denen jeder der drei in gleichem Maße beigetragen hat, leben vom musikalischen Atem der Spieler. Ein rhythmischer Puls oder ein durchgehender Beat im engeren Sinne ist nicht vorhanden. Die Improvisationen sind motivisch-melodisch angelegt und treten nie über den musikalischen Kontext hinaus, sind somit vollständig in das Klangideal eingebettet. Die betont lyrisch-romantische Konzeption entwickelt sich in feinnervigen Veränderungen behutsam in sich selbst. Nach und nach entsteht so ein musikalisches Gebäude voll statischer Schönheit. Aus dieser weiten Klanglichkeit versucht gelegentlich nur Lande am Piano mit seinem harten Anschlag in der rechten Hand auszuscheren, wie überhaupt die interessantesten Kompositionen und Ideen auf dieser Platte von ihm stammen. Ohne die bohrende Intensität eines Keith Jarrett gerät jedoch diese verklärte romantische Spielkonzeption oft in die Nähe eines sterilen, langatmigen Ästhetizismus. Sicher symbolisiert die tote Windhose auf dem Cover das musikalische Programm der drei Musiker, doch würde ein frischer Wind wahrscheinlich nicht nur der reichlich schlaff dahängenden Windhose guttun.
Detlev Reinert

Rod Mason Jazzband

The Last Concert: Potato Head Blues - How Can You Do A Thing Like This To Me - After You've Gone - Chicken Rhythm - It Don't Mean A Thing - Someday You'll Be Sorry - Yellow Dog - I'm Putting All My Eggs In One Basket
Rod Mason tp, tb, Ray Foxley p. Chris Haskins b, Dick Charlsworth ts, cl, voc, Jim Garforth dm, Roger Marks tb
Aufg.: Ludwigsburg 1982, live
Jeton Digilog 600.6602

Ein Hauch heiteren Wehmuts liegt über diesem Live-Konzert, das Jeton Digilog dankenswerterweise vorlegt. Die unerbittlichen Marktmechanismen dezimieren etliche Oldtime-Bands, deren Leiter, zermürbt von tagtäglichem Kleinkram und körperruinierendem Streß, das Handtuch werfen. Als sich Rod Mason Anfang dieses Jahres entschloß, seine Gruppe aufzulösen und sich der Dutch Swing College Band anzuschließen, geschah dies nicht, weil seine Gruppe schlecht gewesen wäre. Eher im Gegenteil. Sein ehemaliger Co-Leader Ian Wheeler, aus Zeiten der Rod Mason-Ian Wheeler Jazzband, hatte schon vor längerer Zeit ein streßfreieres Unterkommen bei der Chris Barber Band gefunden. Nun auch die Rod Mason Jazzband. Tempi passati. In der englischen Trad-Scene ist Mason wohl der technisch ausgereifteste und vielseitigste Trompeter. Er bevorzugt eine vergleichsweise hohe Tonlage und spielt eine eher „schwarze" Trompete, die sich bisweilen wie ein Kornett anhört, in der Armstrong-Tradition. Gern experimentiert Mason mit dem Clippertone, bei dem durch Ventilöffnung Oktaven übersprungen werden können. Mason bleibt stets ein unbeugsamer Individualist in einer Band herer Individualisten.
Sein „Last Concert" offenbart in bestechender Präzision nochmals Masons ganzes musikalisches Credo. Seine traumwandlerische Sicherheit als virtuoser Hochtonbläser („Yellow dog"), die soliden und anspruchsvollen Arrangements („Someday you'll be sorry") und ein abgestimmtes, kompaktes Kollektivspiel („Potato head blues"). Rod Mason zur Seite, ein Quintett ausgewiesener Könner. Jim Garforths Schlagzeugsolo bei Ellingtons „It don't mean a thing" und Dick Charlsworth' recht moderne Tenorsaxophonphrasen in „How can you do a thing like this to me" gehören zur ersten Kategorie. Da verzeiht man auch schnell solche Albernheiten, wie das Hühnergegacker bei „Chicken Rhythm" oder die achthundertvierundzwanzigste Satchmo-Imitation, Gags, die mir schon immer etwas suspekt erschienen. Die Digital-Aufnahmequalität von Jeton ist so phänomenal, daß man versucht ist, seinen bisherigen LP-Plunder auf ewige Zeiten in die Mottenkiste zu schmeißen. Die Mason Jazzband und Jeton: ein ganz starker Abgang.
Wolf J.Stock

Bobby McFerrin

Bobby McFerrin: Dance With Me - Feline - You've Really Got A Hold On Me - Moondance - All Feet Can Dance - Sightless Bird - Peace - Jubilee - Hallucinations - Chicken
Bobby McFerrin voc, Vic Feldman p, Larry Klein b, John Guerin dm and others
Aufg.: Anfang 1982
Elektra Mus K 52 387

Das ist tatsächlich ein wirkungsvoller Einstieg für Bobby McFerrin in Europa: Parallel zu seinen Festivalauftritten wird

call: 030 - 6923205
cultur compact programm herbst '82

2.10.-10.10./7.11.-13.11.
Berlin Art Ensemble

16.11.-30.11.
Hajo Weber/ Ulrich Ingenbold

November
Jerome Cooper (USA)

15.11.-21.11.
K4 (Koltermann, Knispel, Kellers, Kowald)

auf Anfrage:
Text & Musik:
Peter Schlesinger (Enzensberger, Benn, Schwitters u.a.)
Nick Steinhaus, as od. Eberhard Blum, fl

PACT
Wolfgang Fuchs, Erhard Hirt, Paul Lytton, Hans Schneider

art concept
jobst büscher + partner
fidicinstraße 3
D-1000 berlin 61
tel. 030/692 32 05
692 57 47

YES IT IS
TIS JAZZ TIME

Mike Westbrook Orchestra
The Cortege
CHRIS HUNTER, SAX.
BRIAN GODDING, GUIT
MALCOM GRIFFITHS, TROMB.
u.a
ORIGINAL RECORDS
Ora 309 (3 LP Set)

Crossfire
Hysterical Rochords
WEA
K 90032

Art Ensemble of Chicago
Message to our Folks
AFFINITY
AFF 77

erhältlich in jedem Fachgeschäft!

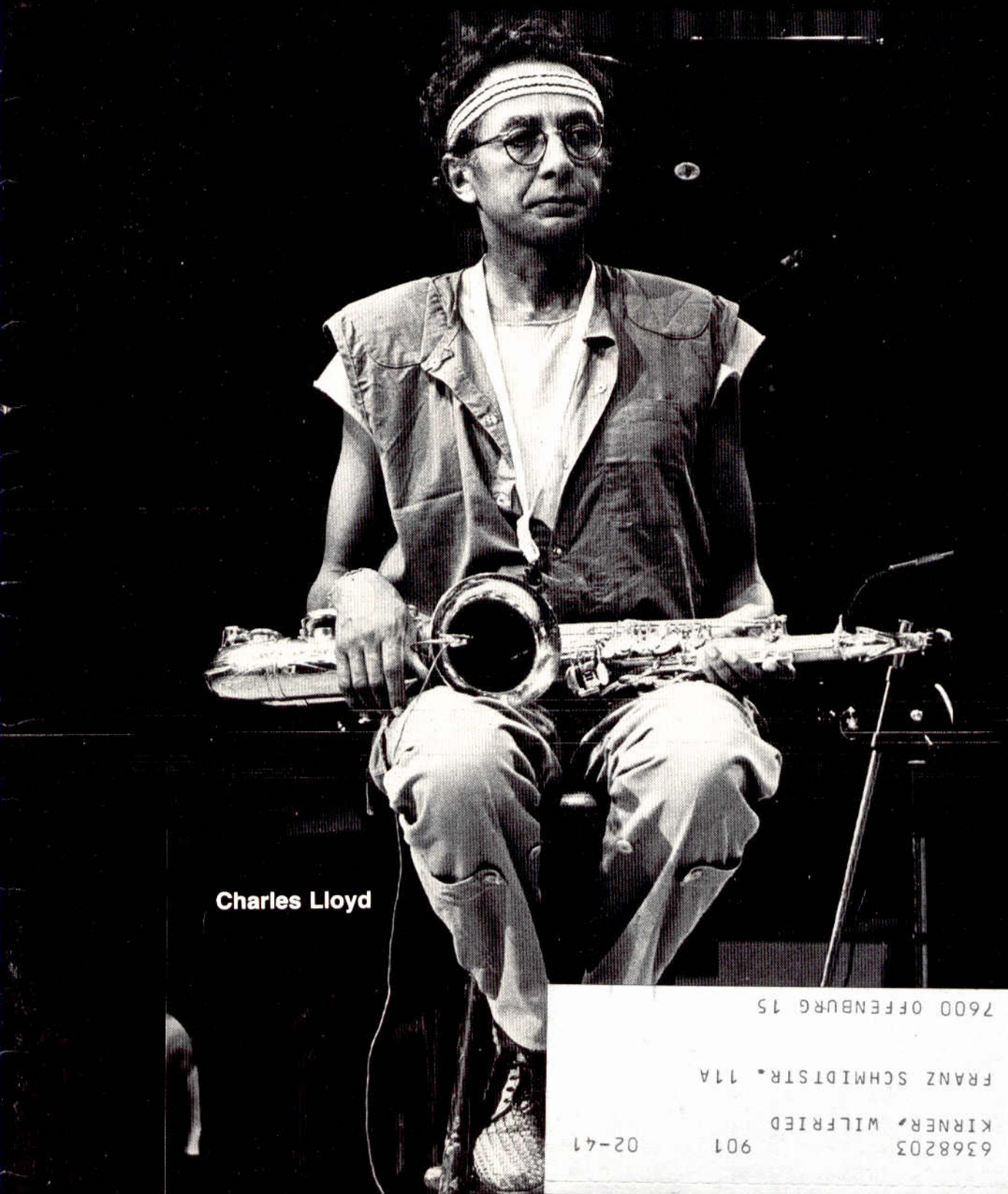
TIS TELDEC IMPORT SERVICE
Borsteler Chaussee 85-99a
D-2000 Hamburg 61

JAZZPODIUM

Nr. 11/XXXI November 1982
ISSN 0021–5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,–

E 1315 EX

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle,
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1



Charles Lloyd

6368203 901 02-41
KIRNER, WILFRIED
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
7600 OFFENBURG 15

Foto: Hans Kumpf

Das Bekenntnis des

Charles Lloyd

Nach seinen spektakulären Erfolgen in den 60er Jahren hatte sich der Tenorsaxophonist Charles Lloyd fast ganz zurückgezogen von der Jazz-Szene. Jetzt - fast ein Jahrzehnt danach - ist der 44jährige wieder zurückgekehrt. Nach einer Periode der Selbstentdeckung, des Sich-Findens, die mit einer Bewußtseinsintensivierung Hand in Hand ging, macht er wieder Musik. Freilich weist er sich immer noch als ein Erbe John Coltranes aus, doch ist das nicht nur in der technischen Seite des Musikmachens wahrzunehmen, vielmehr lebt die Musik von Charles Lloyd in ganz starkem Maß von einer spirituellen Kraft und der davon ausgehenden Magie.

Die Charles Lloyd Gruppe mit dem Pianisten Michel Petrucciani, dem Bassisten Palle Danielsson und dem. Schlagzeuger Sunship Theus wurde bei vielen Sommer-Festivals in Europa stürmisch umjubelt, die Musik konnte ein starkes emotionelles Erlebnis vermitteln. Sie machte auch betroffen, vor allem durch den totalen Einsatz des Schwerstbehinderten französischen Pianisten Michel Petrucciani, der sich mit wahrhaft letzter Hingabe einsetzte. Wie es zu der neuen - man kann es schon so nennen: Spielbesessenheit, einem auch für ihn selbst überraschenden Umschwung, kommen konnte, darüber äußerte sich Charles Lloyd in einem Gespräch, das Gudrun Endressmit ihm in Montreux führte. Die Essenz der Aussagen von Charles Lloyd ist nachfolgend festgehalten.

Es fällt mir bisweilen schwer, mit Worten meine Gefühle und Überzeugungen kundzutun. Ich empfand diese Jahre, in denen ich so gut wie nicht mehr öffentlich auftrat, keineswegs als Rückzug, das Leben kann auf so viele Art und Weise Erfüllung bieten und mir war immer besonders daran gelegen, meine Arbeit zu erledigen. Es war für mich wichtig, zu mir selbst zu finden, ich mußte auch meine Kräfte wieder regenerieren, mich aufnahmebereit machen. Ich flüchtete mich nicht in die Abgeschiedenheit, aber nachdem ich über ein Jahrzehnt öffentlich gespielt hatte, fortwährend um die Welt gereist war, bin ich an einem Punkt angelangt, da alles, was zwangsweise um das reine Musikmachen herumgepackt war, für mich eine Belastung bedeutete, obwohl ich das Musizieren als solches sehr liebe.

Ich mußte herausfinden, wie ich mir einen Platz in der Welt schaffen, mit ihr einswerden kann, hatte ich doch zuvor das Gefühl gehabt, daß ich mich immer weiter von ihr entfernte. Ich bin von meinem Naturell her ein ganz natürlich lebender Musiker, und die Rückkehr, für die es nun höchste Zeit war, gelang mir in dem Augenblick, in dem ich die Kräfte der Natur intensiv genug spürte. Alles kam in dem Moment zusammen. Ich empfinde das Spielen heute intensiver als je zuvor, es ist für mich zugleich Freude und Seelenheil und es ermöglicht, daß andere Menschen daran teilhaben können. Die Musik ist meine Aufgabe, meine Mission. Mittlerweile sind auch meine Lungen kräftiger geworden, ich stähle sie durch Unterwasserschwimmen, ich betätige mich in verschiedenen sportlichen Disziplinen. Das Musizieren bringt mir große Freude, aber ebenso kann mir ein Spaziergang in der Natur dieses Glück vermitteln. Ich trenne heute das eine nicht mehr vom anderen. Ich muß etwas haben, was ich mit anderen teilen kann, etwas, was mich mit Begeisterung erfüllt, denn nur dann ist die Musik frisch, vital und lebendig. Wenn das nicht so wäre, würde mich das nicht befriedigen, denn mein Leben ist meine Arbeit. Genau das bewirkt, daß ich mich der Welt zugehörig fühle, verschafft mir zugleich aber auch den Einklang mit dem Unendlichen. Das ist die Voraussetzung dafür, daß ich mein Dasein nicht als Mühsal erlebe. Wenn man aus dieser Sicht heraus Musik machen kann, die die richtigen Ingredienzien hat, dann bietet das Erfüllung. Die Musik ist die Essenz dieses Weltbildes und sie ist zugleich die größte Gabe des Schöpfers an die Menschen. Ich bediene mich dieser Gabe, um - wie ich hoffe - damit Freude in die Herzen der Menschen zu bringen, ihnen zugleich etwas vom Unendlichen zu vermitteln.

Die Musik ist so unheimlich stark, sie zwingt mich geradezu sie zu machen. Ich bin besessen davon zu spielen. Das hat fast nichts mit mir als Individuum zu tun, nur insofern, als ich Teil einer Tradition

bin, Glied einer Kette. Ich kann nicht mehr zuhause bleiben, nur die wundervolle Landschaft, das Meer, die Blumen, die Obstgärten genießen, oder nur Musik für die Bäume und Vögel, vielleicht auch für ein paar Freunde machen. Die Zeit ist vorbei, daß ich die Menschen als Zuhörer nicht brauche. Aber jetzt ist die Musik bei mir in ein Stadium gelangt, das vergleichbar ist mit einer seltenen Blüte: wenn sie sich entfalten und blühen will, dann kann sie durch nichts mehr aufgehalten werden.

Zuerst versuchte ich mich diesem seltsamen Drang zu widersetzen, ich war richtig widerwillig, aber langsam hat er über mich gesiegt und jetzt fühle ich mich energiegeladen, wie neu geboren. Ich spreche eigentlich nicht gerne über diesen Sachverhalt, denn die Worte reichen in keiner Weise an die Musik heran. Das Erleben des Musikmachens in der Gruppe ist so enorm reichhaltig, und wir wissen, daß wir aus dieser unendlichen Kraftquelle reichlich schöpfen können. Wir alle haben das gleiche Gefühl, nicht mehr aufhören zu dürfen, Musik zu machen. Es ist wie ein Ergründen. Wir haben sogar erfahren, daß eine Anspielprobe vor dem Konzert hinderlich sein kann, weil alles, was sich ergibt, eigentlich beim Akt des Musikmachens geschehen sollte.

Ich bin wirklich erfüllt davon und es ist auch nicht so, daß ich in den Momenten meiner inneren Zurückgezogenheit, meiner Besinnung oder meiner Studien in irgendeiner Weise schläfrig oder passiv wäre, alles empfinde ich wie einen rasanten, dynamischen Vorgang, voll berstender Energie. Die Musik ist wie eine Vorhersehung. Es erscheint mir töricht, dies auszusprechen, denn jedermann wird so argumentieren, wenn er an das glaubt, was er tut. Aber mein Zustand ist so, wie das Sprichwort: „Das Feuer kann es nicht verbrennen, das Wasser kann es nicht löschen." Es ist wie eine Naturkraft, wie ein Frühlingserwachen.

Früher hatte ich beim Musizieren nie so empfunden, jedoch habe ich jetzt die nötige Erfahrung, Reife und Weisheit dafür. Am Anfang war ich eher frühreif, ich hatte weder diese Geduld, noch das Durchhaltevermögen, geschweige denn diese innere Ruhe und den inneren Frieden. Die Musik hat jetzt die tiefstmögliche Ruhe und aus dieser Ruhe heraus entsteht eine Ordnung, die viel harmonischer ist als die der Welt, wie wir sie heute tagtäglich erleben. Als ganz junger Mensch bin ich schon aus der diesseitigen Welt in die Welt der Musik entflohen, denn die Gegebenheiten des Alltags erschienen mir nie allzu harmonisch oder einfach zu bewältigen.

Die Gruppe von einst mit Keith Jarrett, Cecil McBee und Jack de Johnette war eine wunderbar in sich funktionierende Einheit und wir hatten als Motivation für unser Musizieren die Überzeugung, wir würden die Welt damit verändern, zum besseren wenden. Wir hatten noch nicht dieses umfassende Wissen und Verständnis. Wir waren damals in erster Linie in unserer Sturm- und Drang-Periode. Zwar war auch Intellekt im Spiel, aber niemand hatte diese wirkliche innere Ruhe erfahren. Jetzt trägt die Musik die Früchte der Erforschung der wahrhaften Ruhe, ich empfand es als wunderbar, mit mir selbst allein zu sein. In Weltstädten wie New York oder Paris faszinierte mich das Gefühl der Dichte, der Intensität, der Komplexität, aber Kalifornien, wo ich das College besuchte, war immer so eine Art ruhender Pol für mich. Nicht in der Art wie viele Leute Kalifornien sehen, sie haben die Vorstellung, daß man da umgeben von Ananas-Bäumen im warmen Sonnenschein sorglos seine Tage verbringt. Aber es hängt überall wo man lebt davon ab, wie man lebt und welches Ziel man sich gesetzt hat. Kalifornien war für mich eine Schulung, ein Laboratorium, in dem ich erfuhr, daß der Sinn des Lebens das Dienen sein kann. Und ich schätze mich glücklich, das mit meiner Musik tun zu können.

Spielbesessenheit: Michel Petrucciani und Charles Lloyd **Foto: Hans Kumpf**

Doch bedarf es vieler Voraussetzungen, um so musizieren zu können. Alles sollte bestmöglich sein, das Klavier, die Übertragungsanlage und die Aufnahmebereitschaft der Zuhörer. Sie sollten für eine Musik empfänglich sein, die mehr als nur Unterhaltung bringt. Glücklicherweise habe ich eine technische Crew um Gabriel Franklin, die uns das Beste bietet, was wir haben können. In der Realität gibt es dann immer wieder diese und jene Panne mit der Technik. Aber wenn die bestmöglichen Voraussetzungen geschaffen sind, dann ist es auch für uns Musiker möglich, uns völlig auszugeben. Ich habe den Wunsch und die Hoffnung, daß die Zuhörer die Musik wirklich in sich aufnehmen und daß für sie der Kontakt mit unserer Musik zu einem reichhaltigen Erlebnis wird. Die Musik ist freilich so beschaffen, daß sie nicht in einen 45 Minuten dauernden Set gepreßt werden kann. So war es aber bei verschiedenen europäischen Festivals in diesem Sommer und obwohl es sehr schön war, spielen zu können, sind wir überzeugt davon, daß die Musik noch viel besser sein könnte, vorausgesetzt, daß man sie ihrem Wesen nach präsentiert.

Als wir in Frankreich spielten, da spürte ich die Empfindung des Publikums mir gegenüber deutlich. Es war so eine Herausforderung, die etwa sagte: „Jetzt zeig mal, wo's lang geht". Diese Reaktion ist einerseits verständlich, da ich schon viele Jahre nicht mehr zu hören war. Ich fühlte in mir selbst darauf eine Reaktion wie „Macht Euch mal keine Gedanken, ich bin

noch voll Kraft", aber ich hätte mir gewünscht, daß die Einstellung des Publikums uns gegenüber mehr Einfühlungsvermögen, mehr Wärme und Zärtlichkeit gezeigt hätte. Am Ende des Abends hatten wir das Publikum so in unserem Bann, wir spürten förmlich die Erregung, daß sie wollten, wir würden niemals aufhören zu spielen.

Die Musik sollte ein Geben sein, das aber diese Reaktion des gegenseitigen Gebens und Nehmens hervorruft. Dies erfordert aber nicht nur Talent und Disziplin, sondern auch einen gewissen Segen, Bescheidenheit, Hingabe, Glaube an das, was du tust und gleichzeitig darfst du nicht annehmen, daß du es allein tust. Aus dieser inneren Ruhe heraus habe ich erfahren, daß das Musikmachen eine Gabe ist, ein Geschenk. Und dieser Kraftquell, der uns alles schenkt - ob man ihn supreme spirit oder wie auch immer nennt - ist so wunderbar und umfassend, so unerschöpflich, daß wir immer nur einen kleinen Schimmer davon erfahren.

Ich möchte verhindern, daß es arrogant klingt, wenn man sich zu den Auserwählten zählt. Ich habe in meiner langen Laufbahn bittere Erfahrungen machen, Zusammenbrüche hinnehmen müssen, aber gerade das war Anlaß, mich zu besinnen, in mich hineinzuhorchen.

Jeder Mensch sollte das tun, denn die Erfahrung des Lebens ist essentiell. Wir Menschen haben alle unsere eigene Geschichte, wir kommen aus den verschiedensten Sphären, entstammen den unterschiedlichsten Hintergründen, doch all das zählt nicht mehr, wenn wir uns einer bestimmten Sache in gleichem Maße öffnen. Ich meine, diese Musik erfordert von uns allen eine warmherzige Aufnahmefähigkeit, dann erst ergeben sich diese Vibrationen, die wir alle gleich empfinden. Hörer, die an die Musik mit Erwartungen herangehen, die für Matadore zutreffend sind, blockieren sich selbst, lähmen durch ihre eigenen Zweifel, verzögern ihren inneren Fortschritt.

Es ist schön, wenn wir Menschen uns offen begegnen können, wenn wir uns unseren Intuitionen öffnen können. Ich möchte meine Musik nicht im Sinne einer Show den Zuhörern präsentieren, ich möchte den Menschen etwas geben und dazu bin ich auch fähig. Es geht mir nicht darum ein Comeback zu erleben, bei dem der Erfolg im Vordergrund steht.

Gewiß, das macht die Sache leicht, aber das wäre ein verfehltes Ziel. Ich bin nicht mehr der Ansicht, daß der Künstler ein Leben führen sollte, bei dem der Verzicht im Vordergrund steht, ich liebe auch die Vorstellung eines Paradieses in der Ewigkeit.

Ich weiß, daß auch dieses Quartett nicht in alle Ewigkeit bestehen wird, aber gerade das Wissen darum macht mich so ungeduldig, so ängstlich bestrebt, all diese Arbeit mit der Gruppe zu machen. Sie ist mir

„Die Musiksollte ein Geben sein, das aber diese Reaktion des gegenseitigen Gebens und Nehmens hervorruft. Dies erfordert aber nicht nur Talent und Disziplin, sondern auch einen gewissen Segen, Bescheidenheit und Hingabe."

Beweis für die Erfüllung des Lebens und ich habe damit eine Aufgabe, auf die ich stolz sein kann, über die ich mich immer wieder freuen kann. Das Publikum hat die Energie, Klarheit, Fülle und Kraft der Musik gespürt und ich habe es immer wieder erfahren dürfen, daß ich beim Musikmachen quasi durch etwas hindurchschreite, was schon vollkommen ist. Ich habe diese Vision und sie erwies sich auch als richtig, denn die Musik ist in ihrer Gesamtheit vollkommen.

Ich bin sehr dankbar dafür, daß ich es vor allem in Europa erfahren durfte. Europa hat mir auch früher mehr Wertschätzung entgegengebracht als die Vereinigten Staaten. Das war für mich ein merkwürdiges Phänomen, denn ich spielte in den USA in so bekannten Clubs wie dem Village Vanguard oder dem Village Gate in New York und doch waren dort die Präsentation und die Aufnahme der Musik nicht so wie in Europa. Die Leute gehen eben aus den verschiedensten Gründen in einen Club, der eigentlich eine Bar ist. Nur ein Bruchteil der Besucher kommt wirklich wegen der Musik. Die einen suchen Kontakt mit dem anderen Geschlecht oder mit anderen Menschen überhaupt, die anderen wollen ein paar Drinks zu sich nehmen und die dritten kommen wegen der Musik. Derjenige, der den Club führt, muß all diese Dinge unter einen Hut bringen, um das Überleben des Clubs zu sichern.

Der religiöse Aspekt und die spirituelle Kraft der Musik sind für mich so zwingend, daß es dafür mehr als eines so zusammengewürfelten Publikums bedarf. Wir geben uns so umfassend aus, wenn wir Musik machen, daß wir uns wünschen, daß sie auch von allen aufgenommen, respektiert wird. Als ich in Stockholm das erste Mal europäischen Boden betrat und danach auf Konzertreise durch ganz Skandinavien ging, machte ich die erfreuliche Erfahrung, daß die Musik als kultureller Beitrag geschätzt wurde, daß sich die Zuhörer auf unsere Musik einstellten und uns ihre Herzen öffneten.

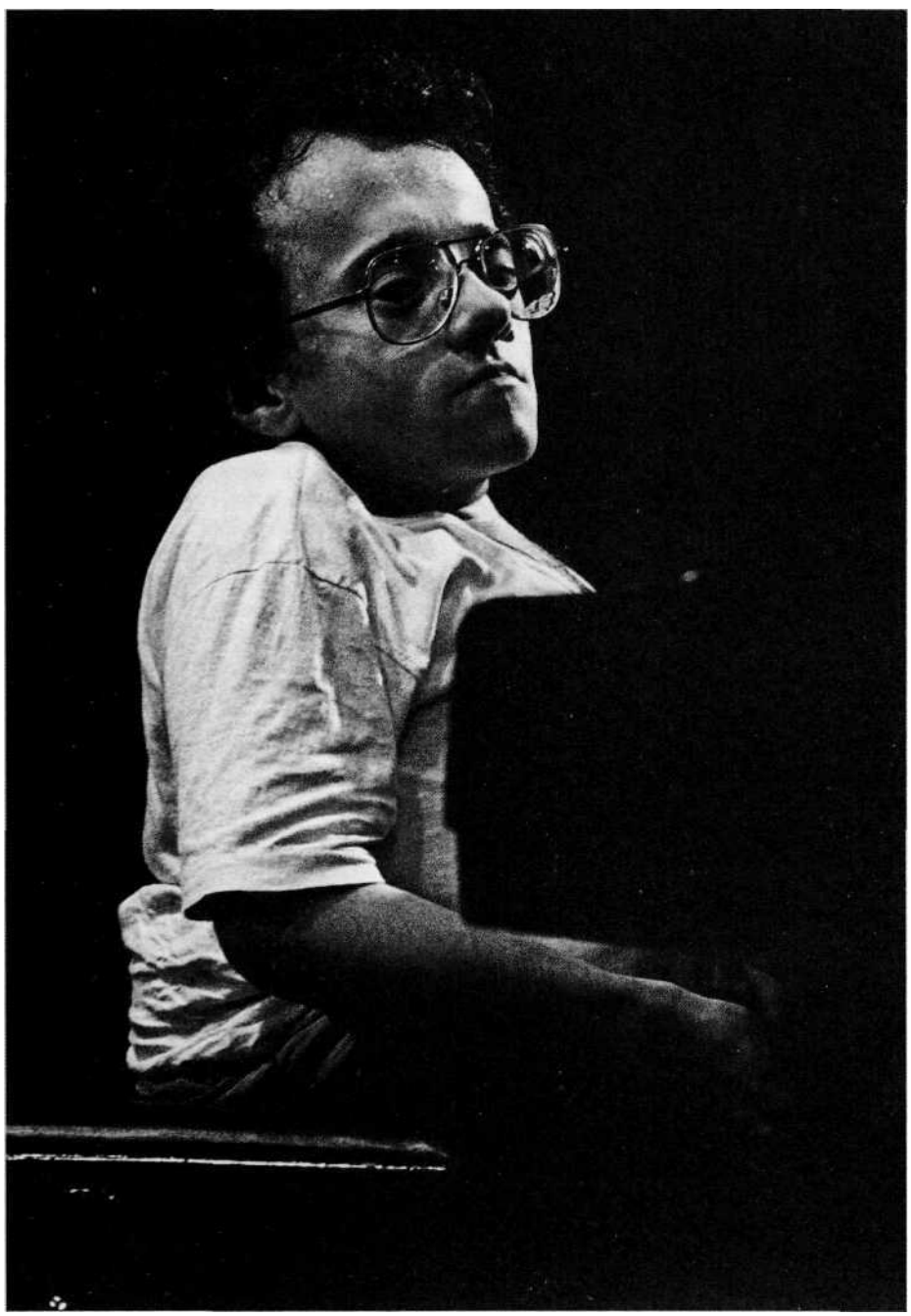
Ich möchte mich nur ungern über die Massenmedien auslassen, aber deren Situation ist auf allen Ebenen ziemlich beklagenswert, wenn man bedenkt, mit was die Menschen konfrontiert werden. Es hängt an jedem Einzelnen selbst, nach Qualität Ausschau zu halten. Schon als Junge suchte ich nach der letztendlichen Wahrheit und war überzeugt, daß ich sie in der Musik finden könnte. Ich stellte mir die Frage: Warum bin ich hier, wer bin ich überhaupt, wo finde ich Freude und warum gibt es überall so viel Leid. Durch die Erfahrung des Leids und durch das Herausfinden der Stärke und der Freude in der Musik wurde ich auch nicht von den Drogen überrannt, ich fand in der Musik höchste innere Befriedigung und Glück. Ich erkannte, daß alles über ein Plus oder Minus hinausführt und in einer letztendlichen Erfüllung mündet. Es ist nicht meine Sache, mich über die Welt zu beklagen, darüber, daß eine Nation die andere vernichten möchte, daß die Beziehungen der Menschen untereinander barbarisch sind. Meine Aufgabe ist die Musik und in ihr fühle ich, daß alles enthalten ist, was anderen Menschen mitgeteilt werden kann. Es werden sogar in der Musik Dinge offenbar, die jenseits meiner Gefühlswelt liegen. Ich konnte in der Musik immer mehr entdecken und ich spüre, daß in ihr die universelle Wahrheit zurückkehrt, sie entsteht aus einem verfeinerten Nervensystem heraus, einem Wahrnehmen, das viel intensiver ist. Ich spüre jetzt in ganz starkem Maße diese Energie.

Daß ich Michel Petrucciani traf, hat auch mit den Gesetzen der Natur zu tun. Ich bin in Big Sur in Californien zuhause und lebe wie ein Eremit, gehe ich nicht viel aus. Aber gerade da, als ein Freund von mir den Besuch eines Pianisten aus Frankreich ankündigte, war ich im Begriff, nach Santa Barbara zu fahren. Ich sagte, der französische Pianist sei trotzdem willkommen und könne bleiben, so lange er wolle, denn ich habe sehr viel Raum zur Verfügung. Ein paar Tage später rief mich meine Frau Dorothy an und erwähnte so beiläufig, daß dieser 18jährige Pianist eingetroffen sei, und in jenem Moment hörte ich ihn im Hintergrund an meinem Flügel spielen. Ich bat Dorothy ihn gut zu betreuen, denn ich wußte um seine schwere körperliche Behinderung. Aber so einfach, wie ich mir das gedacht habe, war die Sache nicht, denn die Musik, die ich im Hintergrund von Michel gehört hatte, hatte etwas in mir ausgelöst. Ich sagte mir, wie kann das sein, daß jemand mit 18 Jahren diese Sensibilität, Sensitivität und zugleich diese Technik besitzt. Am Telefon ist ja Musik nicht alllzu gut auszumachen, aber irgendwie empfand ich das trotzdem und obwohl ich mich dagegen sperrte, es

in mich aufzunehmen, grub es sich in mich ein. Ich dachte, bis ich nach Hause komme, ist er wieder weg, was ich insofern als beruhigend empfand, als ich ziemlich scheu bin, was Begegnungen mit mir unbekannten Menschen betrifft. Und was tat ich? Ich setzte mich ins Auto, fuhr 7 Stunden in rasender Fahrt nach Hause. Als ich dann mit ihm zusammen spielte, empfanden wir dabei eine so starke gegenseitige Entsprechung, daß sich daraus ein wunderbares Gefühl ergab. Das war für mich seltsam, denn ich bin an und für sich langsam im Wahrnehmen und Entscheiden, aber die Musik war erbauend und beglückend und ich spürte, daß irgendwelche überirdischen Kräfte am Werk waren. Wenn alles derart gut zusammen stimmt, dann kann ich mich völlig der Musik hingeben, so ist mein Naturell. Ich rief dann den mir befreundeten Promoter an, der mir Michel ins Haus geschickt hatte, und sagte, wir müßten unbedingt zusammen spielen. Wir gaben kurz darauf einige Konzerte in Santa Barbara, San Francisco und weiteren Städten in Kalifornien.

„Als ich mit Michel zusammen spielte, empfanden wir dabei eine so starke gegenseitige Entsprechung, daß sich daraus ein wunderbares Gefühl ergab. Ich spürte, daß irgendwelche überirdischen Kräfte am Werk waren."

Sensibilität, Sensitivität und eine bemerkenswerte Technik: Michel Petrucciani
Foto: Jochen Richter



Da, wo ich heute lebe, sind ungefähr auf 60 Meilen Küstenstreifen 500 Familien angesiedelt und wir haben nicht all diese bürokratischen Einrichtungen wie Polizei und Feuerwehr, aber es gibt dort eine lokale Vereinigung, die eine freiwilige Feuerwehr stellt. Sie brauchte einen neuen Wagen und zu diesem Zweck sollten wir ein Benefizkonzert geben. Der Gedanke war mir nicht sonderlich genehm, aber ich sagte mir, es bleibt dir nichts anderes übrig, als zu spielen, denn wer weiß, ob nicht eines Tages dein Haus in Flammen steht.

Ich gab also diese Konzerte am sogenannten Esslin Institut, einem Zentrum für humanistische Seminare, wo es auch heiße Quellen gibt. Aber die Umstände für das Musizieren waren nicht ideal, es stand nicht das richtige Klavier zur Verfügung, auch das Sound System ließ zu wünschen übrig. Ich wies darauf hin und wurde gefragt, was ich mir denn vorstellen würde. Nun bin ich ja kein Tontechniker und weiß in diesen Dingen nicht allzu gut Bescheid, so verwies mich jemand an Gabreal Franklin, der dann auch alles tat, was in seinen Kräften stand, um dieses Konzert zu einem Erlebnis werden zu lassen. Und tatsächlich war die Musik der Gruppe mit Michel schließlich nahezu perfekt und ich war so bewegt, daß ich Freudentränen weinte.

Doch wußte ich damals noch nicht, was für ein Mann Gabreal war, ich hatte ihn bei dem Konzert nicht richtig kennengelernt, er machte aber alles perfekt und zugleich selbstlos. Ich nahm das nur am Rande wahr, denn bei einem Konzert ist man von so vielen Leuten umgeben, die für den technischen Ablauf sorgen und man muß praktisch darum kämpfen, das zu bekommen, was für die Übertragung der Musik am besten ist. Das ist manchmal ein unglückseliger Zustand, bei dem man fast zur Hyäne wird. Aber diese Momente bleiben nicht im Gedächtnis haften. Einige Zeit später war ich in Carmel und als ich jemanden einen Flügel betreffend etwas fragte, wurde ich wiederum an Gabreal Franklin verwiesen. Als ich diesen Namen hörte, machte es ‚klick' in mir, ich erinnerte mich daran, was er seiner Zeit für die Musik getan hatte. Wir riefen ihn an und baten ihn, uns zu besuchen. Er sagte dann, daß er die Musik lieben und ihr gerne dienen würde, so wie wir ihr alle dienen, jeder auf seine Weise.

Die Leute sollten die Musik hören so lange sie heiß ist, ich bin geradezu begierig darauf zu spielen, aber ich weiß nicht, wie lange dieser Zustand anhalten wird.

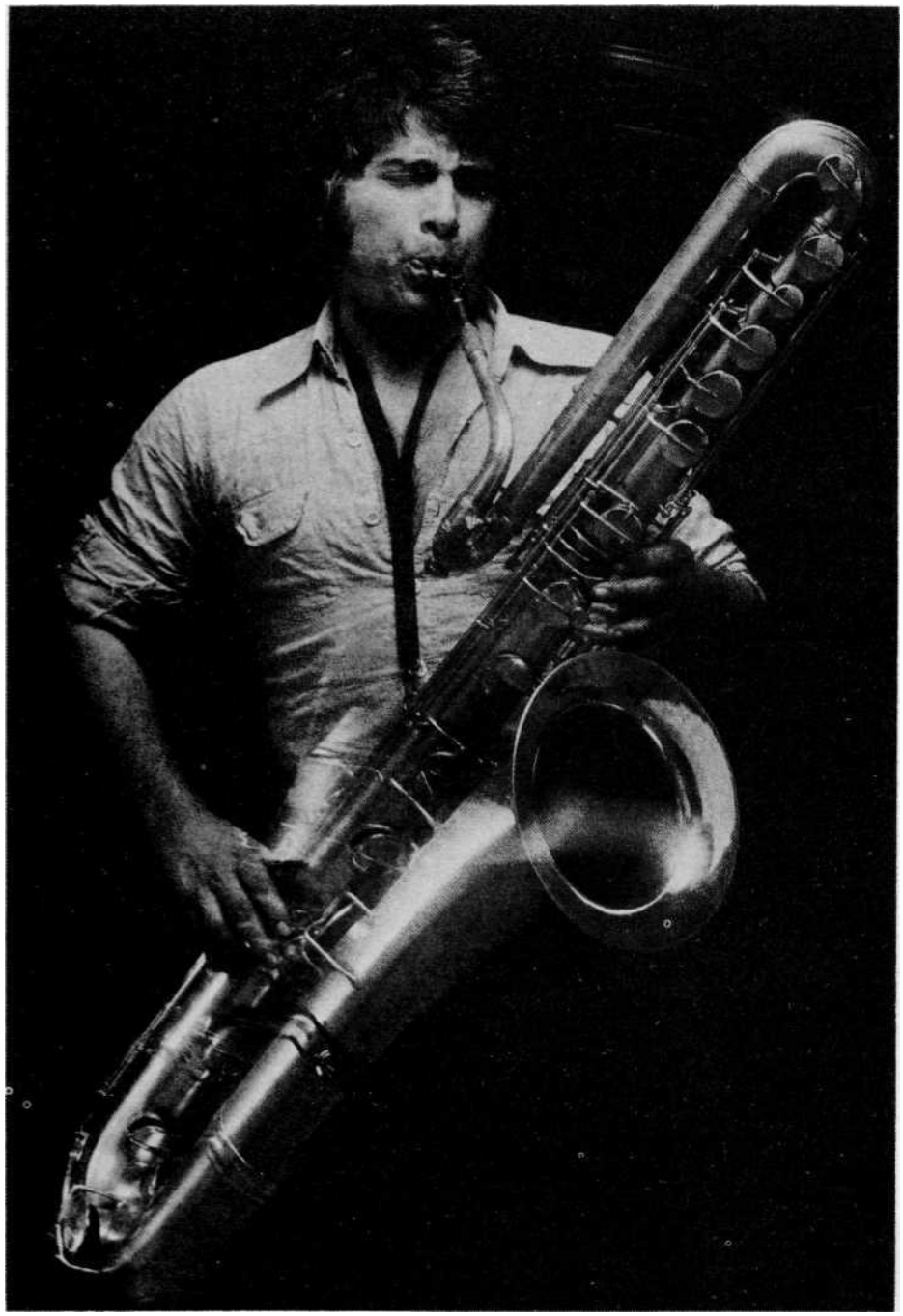


Foto: Andy Caulfield

Painting Music

Vinny Golia

In den kleinen Jazzclubs des Village konnte man Anfang der siebziger Jahre bisweilen ungewöhnliche Beobachtungen machen: Bei Konzerten von Chick Corea, McCoy Tyner, Miles Davis, Cecil Taylor und vielen anderen baute ein junger Mann eine umfangreiche Staffelei auf, bereitete Farben vor und begann, analog zur Musik, visuell zu improvisieren. Der Maler setzte musikalische Klänge und Formen in plakative Farben und Muster um und fügte der Rezeption der gehörten Musik seine eigene Variante hinzu: „Painting Music". Aus dem jungen Maler von damals ist inzwischen auch ein Musiker geworden. Sein Name: Vinny Golia.

Ein erstes Sopransaxophon kaufte er sich von dem Honorar für das Cover von Chick Coreas LP „Song of singing". Heute spielt Vinny Golia mehr als 15 Blasinstrumente; er lebt jetzt in Los Angeles und gehört zu einer sehr eigenständigen, selbstbewußten Jazzszene, über die aber hierzulande wenig bekannt ist.

Er sei ein Spätentwickler, zumindestens in der Musik, sagte Vinny Golia einem amerikanischen Journalisten in einem Interview, denn erst seit 10 Jahren beschäftigt er sich aktiv mit Instrumenten. Und auch der Familien-Background, der oft eine unverzichtbare Konstante im Lebenslauf vieler Jazzmusiker ist, programmierte ihn nicht eindeutig vor. Die Eltern lieben zwar die Musik, und das bedeutete in den fünfziger Jahren vor allem Musik aus dem Rundfunk, Jazzklassiker wie Louis Armstrong, Duke Ellington, die Dorseys und klassische europäische Tradition. Viel mehr Faszination auf den jungen Vinny Golia übten die Tiere am Arbeitsplatz seines Vaters aus, der Angestellter im Zoo der Bronx ist. Aus kindlicher Liebhaberei entstanden die vielfältigsten Tier- und Bewegungsstudien, die bereits einiges an Zeichentalent verrieten. Daraus entwikkelte sich eine intensivere Beschäftigung mit Malerei und Zeichnungen.

Ab 1964 studierte Vinny Golia dann Kunst am New York Institute of Technology und schloß seine Ausbildung 1968 mit einem Diplom in Malerei und Zeichnen ab. Doch spielte bereits seit der Studienzeit die Musik für seine Kreativität beim Arbeiten eine große Rolle. Er hörte über Kopfhörer die aufregende Vielfalt der damaligen Zeit: traditionelle Klänge von Cal Tjader, östliche Musik von Ravi Shankar, Soul, Underground, Bebop, Free Jazz von John Coltrane. Später begann er während Clubauftritten die Musiker zu zeichnen, und, so meint er etwas belustigt, hier komme ihm die Geläufigkeit zugute, die er sich beim Zeichnen von Tieren angeeignet habe. Eine dieser Zeichnungen ist übrigens auf dem Cover der berühmten LP „Music from two Basses" von Dave Holland und Barre Phillips zu sehen. Sie zeigt in spiralförmigen Linien einen stilisierten, fast abstrakten Bassisten, der mit überdimensionierter Hand eng mit seinem Instrument

i/erwachsen ist. Neben solchen eher skizzenhaften Impressionen malt Vinny Golia farbenprächtige, oft abstrakte Färb- und Formstudien, deren asymmetrischer Geometrie man die Einflüsse der Klassiker der Moderne von Picasso bis Dali, von Rousseau bis Kandinsky und Warhol anmerkt. Immer wichtiger werden für Vinny Golia aber auch die Musiker, mit denen er zusammenkommt. Im Village in Manhattan lebt er in einem großen Haus voll Musik und voller Musiker. Hier wohnten der Saxophonist Dave Liebman, Chick Corea und Dave Holland. Hier fanden mit allen, die heute im zeitgenössischen Jazz Rang und Namen haben, die verschiedensten Projekte, Workshops und oft tagelangen Sessions statt. Stellvertretend seien nur die Brecker-Brüder, Richie Beirach, John Surman oder Glen Moore von Oregon genannt.

Eines Tages versuchte Golia selbst die ersten Griffe auf dem Instrument eines befreundeten Saxophonisten, als für ihn der Zwang, sich auszudrücken, mit bildlichen Mitteln allein nicht mehr zu befriedigen war. Erste Hinweise erhielt der späte Musikstudent, damals bereits 24, von Dave Liebman, und dann einige Unterrichtsstunden von Anthony Braxton. Später kamen dann noch einige Stunden bei Bill Green in Los Angeles dazu; Bill Green war u. a. auch der Lehrer von Eric Dolphy. Von besonderem Einfluß ist jedoch Anthony Braxton für Vinny gewesen. Ihm, dem studierten und vielseitig ausgebildeten Musiker, war klar, daß man hier ein halbes Leben für und in der Musik nicht auf einige Stunden zusammendrängen kann. Man kann aber etwas, ebenfalls sehr Wichtiges tun: nämlich ein sich gerade artikulierendes Talent stärken und es ermutigen, seinen Ideen kompromißlos Ausdruck zu verleihen. 1978 lud Anthony Braxton Vinny Golia in sein damals sehr erfolgreiches Creative Music Orchestra für eine Europa-Tournee ein. Er gab dem Newcomer fast genauso viel Raum wie so erfahrenen Musikern wie George Lewis oder Kenny Wheeler.

Nachdem Vinny Golia New York verlassen hatte, lebte er kurze Zeit an verschiedenen Orten und kam 1973 nach Los Angeles. Hier waren es ein Bekannter aus New York, Chick Corea, und die Malerei, die den ersten Kontakt zur lokalen Jazzszene herstellten. Für zwei Wochen improvisierte Golia in Farben, was täglich wechselnde Gruppen musikalisch ausdrücken; umgekehrt versuchten die Musiker, seine Färb- und Formkomplexe mit Tönen nachzuvollziehen. Das schaffte schnell enge Verbindung zu einer Jazzszene, über die man hierzulande weniger weiß als über New York und Chicago. Man empfindet sie als Provinz, auf den Neuen Jazz bezogen, nicht auf die Stadtzivilisation und auf die Musik- und Medieninfrastruktur im allgemeinen. Immerhin aber kamen Charles Mingus von L. A., auch Eric Dolphy; der Begriff „West-Coast Jazz" ist jedoch mit ganz anderen stilistischen Merkmalen belegt, als daß er für die familiäre Schar der Avantgardejazzmusiker große Bedeutung haben konnte. Für Horace Tapscott etwa, der in den sechziger Jahren als eines der ersten freien Improvisationskollektive das Pan-African Peoples Orchestra gründete und auch heute noch das Herz der Los Angeles Szene ausmacht; oder Lee Kaplan, der Synthesizerspieler und rührige Organisator.

Unter den jüngeren Musikern ist Roberto Miranda besonders mit Golia verbunden; er verschmilzt New Jazz mit lateinamerikanischen Elementen und religiöser Gospeltradition. Wayne Peet, der Pianist, John Carter - ein Cecil Taylor der Klarinette, wie man ihn genannt hat; Walther Thompson, Alex Cline und viele andere bilden eine Szene, die allem Anschein nach noch auf ihre Entdeckung wartet. Sie alle und ihre vielen Freunde, etwa Nels Cline, der Zwillingsbruder von Alex, oder der Toningenieur Bruce Biclack, stehen in engem, familiären Verhältnis zueinander. In immer wieder neuen Formationen und Konstellationen finden sie zusammen, helfen sich bei der Eigenproduktion ihrer Alben und sind auch privat miteinander befreundet. Es mag sein, daß in der New Yorker Szene mehr experimentiert und konzipiert wird, der rasche Lebensrhythmus bringt vieles an die Oberfläche, aber vieles verschwindet wieder klanglos. Hier in Los Angeles ist man - sicher auch ein Ausfluß kalifornischer Lebensführung - relaxed, man läßt sich Zeit, seine Ideen zu entwickeln. Aber hier wie dort bringt die Unwirtlichkeit der Städte beides hervor: die Isolation des einzelnen und verstärkte Anstrengungen, diese zu überwinden.

So läßt sich durchaus für Vinny Golia eine Verbindung von New York nach Los Angeles ziehen: „Hier in Los Angeles ist jetzt eine ähnliche Atmosphäre wie damals in New York anfangs der siebziger Jahre. Wir spielen zusammen, gehen aus und sind auch sonst oft gemeinsam unterwegs; es tut sich einiges zwischen uns. Und manche unserer Konzepte entstehen jetzt wie damals im Gespräch über Musik und Kunst. Wir haben gute Musiker hier in L. A., die sich alle sehr viel geben. Was Technik oder Inspiration angeht, kann man sie kaum mit anderen vergleichen, etwa die alten Meister Bobby Bradford oder John Carter. Die jungen Leute, mit denen ich oft spiele, geben mir enorme Impulse durch ihre Energie, ihren Drang zu üben, zu arbeiten, durch ihre neuen Ideen. Wayne zum Beispiel lebt wirklich für die Musik, die er nicht mit über drei Stunden pro Tag absolviert. Kürzlich rief ich ihn an, und als ich während des Gesprächs Klavierspiel hörte, fragte ich ihn, was das ist. Well, sagte er, ich halte den Hörer ohne die Hände und spiele weiter Klavier."

Aus diesen Worten von Vinny Golia kann man etwas von der kommunikativen Atmosphäre, den good vibrations der L. A.-Szene erahnen. Etwas, das auch in die musikalischen Verfahrensweisen hineinwirkt, in den Umgang mit Material und Musik. Bewußtsein für personelle wie musikalische Prozesse und Interaktion sind ohnehin ein Kennzeichen des Avantgardejazz. Nicht mehr die Ausfüllung überkommener Formen also, sondern eine neue spezifische Rolle der Improvisation und der individuellen Formprinzipien, eng miteinander verzahnt zu einer organischen Einheit. Prinzipien, die auch in der Musik etwa von Oregon oder dem Art Ensemble of Chicago bestehen.

Golia bemerkt dazu: „Das ist die eine, sehr schöne Sache, wenn man mit Leuten so lange und so kontinuierlich spielt. So kommt es kaum vor, daß wir richtig proben, um Dinge einzustudieren; wir erarbeiten zwar die Themen und Übergänge, aber dann spielen wir. Und das ist fast wie ein Konzert, und danach unterhalten wir uns über das, was geschehen ist. Auch bei Konzerten verwenden wir eine ähnliche offene Form. Wir ordnen die Musik, die wir spielen wollen, in einer Art Suite und entwickeln die Übergänge frei. Wir haben also Anhaltspunkte, Rhythmen, Metren, Stimmungen und Melodien, die wie Merkmale in einer Landschaft sind; die Wege dahin und von ihnen weg sind frei und spontan wählbar. Die Musik hat so eine Kontinuität vom Anfang bis zum Ende, weil jeder dabei persönliche Erfahrungen macht, die sein Verhältnis zur Musik prägen und verändern. Und das ist so, weil wir komponieren, während wir improvisieren. Wir verwenden Texte, lassen aber viele Abschnitte zur individuellen Improvisation oder zur kollektiven Improvisation. So verzahnen wir freie Musik mit komplexen Kompositionen."

Ist die eine Determinante von Vinny Golias Arbeit der Impuls von den persönlichen Beziehungen in die Musik hinein, so wirken auf der anderen Seite ästhetische Vorstellungen der Malerei modifiziert auf seine Kompositionen. Nun ist der Zusammenhang zwischen Bild und Ton, zwischen Farbe und Klang ein ebenso interessantes wie ungelöstes Problem. Ungelöst im Sinne, daß es keine systematische Zuordnung der jeweiligen Elemente gibt, so daß ihre Übertragung und ihre Erkennbarkeit Schwierigkeiten macht. Von Skriabins Komposition für Farbenklavier über Filmmusik bis hin zu Videosynthesizem, die mit Musik angesteuert werden, existiert eine Fülle sich überlagernder Beziehungen zwischen den Medien, die kaum auf einen Nenner zu bringen sind.

Ausgangspunkt für Vinny Golia ist eine Fülle von Instrumenten, die er fast ausschließlich autodidaktisch gelernt hat. Es sind mehr als 15, darunter shakuhachi, die thailändische sho, Tablas oder seltene Baßsaxophone. Er verfügt so über eine

musikalische Palette an Klangfarben und trägt diese Farben nacheinander auf eine musikalische Leinwand auf. Darüber hinaus entspringen die Formen der Musik und des Malens einer gemeinsamen Geometrie der Inspiration.

„Wenn man so miteinander vertraut ist", sagt Golia, „ist das Denken in Farben auch eine Art Code, um sich schnell zu verständigen, um gemeinsame Stimmungen zu bezeichnen. Wayne Peet zum Beispiel versteht mich sofort, wenn ich sage, spiele etwas im Inneren des Klaviers, etwas Dunkles, dann reagiert er mit tiefen Klängen. Und Alex ist ebenfalls ein bildender Künstler; er beschäftigt sich vor allem mit seriellen Dingen, mit Drucken und Radierungen. Und er hat auch Percussionsinstrumente aus der ganzen Welt, und einige zum Beispiel entsprechen genau jenem blue kind of feeling oder der Vorstellung von Dunkelheit, Erdtönen. Oder, wenn ich etwas richtig Glänzendes, Leuchtendes möchte, dann reagieren er und Roberto ebenfalls darauf. Auch die verschiedenen Tonarten geben den Stükken ihre eigene Färbung. Anders ausgedrückt, für mich sind Farbe und Musik identisch. Was man als Maler lernt- Geometrie, Rhythmus, Formen, Gestalten -, wird vollständig in die Musik transformiert. Auch beim Malen denkt man also in Begriffen des Komponierens, weil es ein Teil des kreativen Prozesses ist, und wenn man danach Musik macht, dann gelingt es für sich und für die anderen, diese Vorstellungen zu übertragen. Gerade beim Improvisieren stellen diese, allerdings offenen Vorstellungen einige Grundregeln dar, die gemeinsames Spielen ermöglichen. Andernfalls läuft jeder in irgendeine Richtung, und wenn man nicht aufmerksam ist, ist man verloren und die Musik auch."

„Haiku", eine Komposition von Vinny Golia, die auf seiner ersten eigenen Platte von 1977, die unter dem Titel „Spirits in fellowship" erschien, verdeutlicht und ergänzt das eben erläuterte Prinzip. Vinny Golia kommentiert zu „Haiku": „Dieses Stück ist eine Melodie, die darstellen soll, wie ein japanischer Maler Reispapier bemalt. Es hat dieselbe ruhige, meditative Grundhaltung, wie sie in der japanischen Dichtung und Kalligraphie zu finden ist. Diese Grundhaltung wird durch den Charakter der Musiker verändert."

„Haiku" ist ein sublimes Beispiel für künstlerische Umsetzung auf mehreren Ebenen, deutet aber darüber hinaus auch Vinny Golias Interesse an exotischen Musikwelten an.

Mit indischer Musik ist er seit den sechziger Jahren vertraut, jetzt interessieren ihn auch Tibet, Java und Japan. Er beschäftigt sich dazuhin mit der Geisteshaltung und der Funktion dieser Musikkulturen und versucht, die dort als für ihn wichtig erkannten Möglichkeiten auf seine Situation zu übertragen, also keine folkloristische Sammelleidenschaft, sondern spirituelle Gemeinsamkeiten hörbar machen ist sein Ziel: „Bevor ich mein erstes eigenes Album machte, 1977, hatte ich Gelegenheit, mit dem großartigen indischen Violinvirtuosen und Arzt Subramaniam aufzunehmen. Leider kam diese Platte nie heraus. Damals war ich sehr tief in der indischen Musik; ich lernte Tabla, um den Tablaaspekt besser zu verstehen, und so war die Aufnahme mit Subramaniam schon wegen seines Spiels eine wertvolle Erfahrung für mich. Dann studierte ich japanische Musik und andere asiatische Kulturen, und all das bedeutet mir sehr viel. Erstens, weil es neu, ungewohnt klingt und weil es eine ganz andere Struktur hat. Es ist, wenn man so will, mein Baghwan, diese Dinge immer besser zu erkennen. Dann interessierte mich die Funktion der Musik, als Heilmittel, als Emotionsvermittler, und ich frage dann auch kritisch nach dem Zweck unserer eigenen Musik, welche Wirkung sie auf die Hörer hat, inwieweit sie ihre tiefere Bedeutung auch wirklich übermittelt."

Gerade in seiner Soloarbeit kann Vinny Golia diesen Interessen nachgehen. Es ist sein Baghwan, sagt er und meint damit seine Art von Zen-Buddhismus, seine Art von Meditation. Über seine Soloabende in Los Angeles haben sich die Rezensenten bewundernd geäußert. „The lung", die Lunge, nannte man ihn bisweilen und spielt auf seine enorme physische Ausdauer wie auch auf den weiträumigen Strom seiner Ideen an. Im Nacheinander der vielen Instrumente - es sind diverse Saxophone, Klarinetten, Quer- und Bambusflöten, asiatische und afrikanische Instrumente - verbindet er so malerische Vorstellungen in der Abfolge von Klangfarben mit spirituellem Work-Out und der Erkenntnis über sich selbst. In einem Soloalbum hat er diesen Prozeß dokumentiert. Und er berichtet: „Bevor ich mein Soloalbum machte - es heißt auch ‚Solo' -, wußte ich nicht, ob die Leute erkennen, was ich eigentlich kann, wie populär die Musik war, die ich spielte. 1980 hatte ich dann meistens Solotourneen, eher gezwungenermaßen, da die meisten Veranstalter sich keine Gruppe leisten konnten. So wollte ich eine Dokumentation anlegen über diese spezifische Phase meiner Arbeit, auch, um sie dann auf den Konzerten zu verkaufen. Mein Ziel war, eine mehr lyrische Spielweise auszuprobieren, und ich denke, das ist mir gelungen. Die Stükke sind zwar sehr verschieden, aber ihnen gemeinsam ist der sich ausbreitende Klang des Instruments im offenen leeren Raum, und das finde ich sehr faszinierend."

Über den musikalischen Sinn hinaus klingt in den Aussagen Vinny Golias das klassische Dilemma des Avantgardekünstlers an; die Musik dieser Art hat kaum einen Platz in einem auf kommerzielle Verwertbarkeit orientierten Musikleben. Es gibt wenig Auftrittsmöglichkeiten, kaum Plattenproduktionen, und seit jeher mußten die jeweiligen Avantgardisten und späteren Klassiker auf andere Art und Weise für ihren Lebensunterhalt sorgen. In Los Angeles unterrichteten Bobby Bradford und John Carter als Musiklehrer, und Vinny Golia war geraume Zeit in einem Warenhaus angestellt. Jetzt hat er einen Job bei „Rhino Records", wo auch seine Platten erhältlich sind. 1981 zum Beispiel hatte er nur sechs Auftritte während des ganzen Jahres, und da braucht man schon, selbst wenn es nicht gerade um Existenzsorgen geht, den Zusammenhalt der Musikerfamilie. Um sich vor allem von den Produktionsbedingungen der Plattenfirmen unabhängig zu machen, gründete Golia 1976 sein eigenes Label, Nine Wind Records, auf dem inzwischen fünf eigene Platten in verschiedener Besetzung erschienen sind, außerdem einige Produktionen seiner Freunde, etwa das Klaviersoloalbum von Wayne Peet. Auch sonst sinnt er über Selbsthilfe nach, etwa über die Gründung einer Musikerinitiative, die sich dann als „Non-Profit-Organisation" um staatliche Förderungen bemüht.

Die Aussicht auf finanzielle Unterstützung ist allerdings nicht gerade überwältigend, das ist in Los Angeles nicht anders als bei uns. Eine der wichtigsten Auftrittsstätten der LA.-Musiker, das Century City Playhouse, wird bereits zu einem großen Teil von der NEA, dem National Endowment of the Arts, gefördert.

Auch Vinny Golia hat hier im letzten Jahr ein Stipendium erhalten, um sechs Stücke für große Ensembles zu schreiben und zu produzieren. Überlegt man, daß er ja erst seit kaum 10 Jahren Musiker ist und das umfangreiche Feld von Soloarbeit bis hin zur Big Band kennengelernt und bearbeitet hat, ist das natürlich eine hohe Anerkennung seiner Leistungen. Auf seine Weise wird er mit anderen Stipendiaten, wie Charlie Haden, Ray Brown, Cecil Taylor oder Kenny Burrell, vergleichbar.

Nur: Sein Ausgangspunkt war ein ganz anderer und seine Entwicklung viel rasanter, eine Entwicklung, die sowohl seine persönliche Expansion wie die Förderung des Publikums zu einem erweiterten, kreativen Hören und Leben beinhaltet.

Hans-Ulrich Werner / Wolfgang Jenke

Discographie Vinny Golia

Eigene Aufnahmen: „Spirits in Fellowship" mit John Carter, Roberto Miranda, Alex Cline Nine Winds 0101 (1977)
„Openhearted" mit Nels Cline, Baikida Carroll, Alex Cline, Roberto Miranda Nine Winds 0102 (1979)
„In the right order", The Vinny Golia Trio (Roberto Miranda, Alex Cline) Nine Winds 0103 (1979)
„Solo", Vinny Golia solo Nine Winds 0104 (1980)
„The Gift of Fury", The Vinny Golia Quintet feat. John Rapson, Wayne Peet, Roberto Miranda, Alex Cline Nine Winds 0109 (1981)
„The Five-Year-Plan", Time Berne feat. Vinny Golia Empire EPC 24 k (1979)
„Raphael", Roberto Miguel Miranda feat. Vinny Golia Nimbus Recording NS-1024 (1981)

Hans-Günther Wauer Foto: FMP/Dagmar Gebers

Günter „Baby" Sommer Foto: Norbert Gerdes

„Qualität ist kein Ding, sie ist ein Ereignis" (R. M. Pirsig)

Hans-Günther Wauer - Günter „Baby" Sommer

Die Musik, die Hans-Günther Wauer und Günter „Baby" Sommer seit einigen Jahren zusammen entwerfen, und die seit kurzem auch auf einer LP dokumentiert ist (FMP 0900), läßt sich - erfreulicherweise - keinem der bestehenden Begriffe zuordnen. Würde man es versuchen, wäre es immer auch ein „einerseits/andererseits". Zum Beispiel einerseits die unterschiedliche musikalische Herkunft der beiden Musiker, und damit das musikalische Material, das beide hierzu beitragen, andererseits die Synthese hieraus. Die Verbindung von E-Musik und Jazz in seiner neueren Spielweise hat zu gelegentlich akzeptablen Erfolgen geführt, die dennoch die Ausnahme blieben. Die Frage nach dem Sinn dieser auf dem Papier vorformulierten Begegnungen fand musikalisch keine befriedigende Antwort, obgleich immer auf Parallelitäten beider Musikentwicklungen hingewiesen wird. Der grundsätzliche, entscheidende Schritt, um einen Austausch musikalischer Ideen und ein praktikable Spielform zu finden, der hier von Hans-Günther Wauer getan wurde, ist der Schritt zum freien Spiel und zur freien Improvisation. Die Akzeptanz dieser unabdingbaren Voraussetzung schuf die Möglichkeit dieses Zusammentreffens. Aus zwei Strömungen der Musikgeschichte bildet sich ein neuer.

Hans-Günther Wauer, Domkantor zu Merseburg/DDR, hat mit Jazz seiner Ausbildung nach nichts zu tun. Günter „Baby" Sommer hat seine Erfahrungen, die Sicherheit musikalischen Formempfindens und des dramaturgischen Aufbaus im Durchlaufen aller Jazzstile gemacht. Als Partner vieler bekannter Jazzmusiker der DDR und des Auslands (Petrowsky, Gumpert, Kowald, Smith, van Hove u. v. a. m.) hat er in den letzten zehn Jahren große Beachtung erfahren. Nicht zuletzt auch durch seine solo dargebotene „Hörmusik" (FMP 0790), die ihn als außergewöhnlichen und sensiblen Klangmeister zeigt.

Wie es zu dieser Begegnung und Zusammenarbeit kam, berichtete Günter Sommer während eines Gesprächs:

„Die Initiative hierzu ging von Hans-Günther Wauer aus, der seit ungefähr zehn Jahren die Merseburger Orgeltage veranstaltet. Er ist ein Musiker, der gerne experimentiert, sich mit Neuer Musik beschäftigt und selbst gerne Neues versucht, obwohl er neben seinem Amt als Domkantor noch weiteren beruflichen Verpflichtungen nachzukommen hat. In Halle ist er Organist an der Konzerthalle am Boulevard, dazuhin am Konservatorium und im Schuldienst tätig, außerdem Chorleiter. Neben diesem seriösen Tätigkeitsfeld findet er auch noch Zeit, seinen oftmals skurrilen Ideen nachzugehen, indem er beispielsweise mit seinen Schülern ein „Stuhlorchester" aufbaut, sie mit Löffeln, kleinen Trommeln und solchen Dingen hantieren läßt. Ich möchte sagen, die Nichternsthaftigkeit dieser musikalischen Beifälle hält ihn offen und beweglich für alles Neue.

Nun, ohne zu wissen oder sich darum zu kümmern, ob es diesen Versuch schon mal gegeben hat, lud er im September '76 das Petrowsky-Trio, dem ich damals auch angehörte, zu den Orgeltagen ein. Diese Kombination, Jazztrio und Orgel, bestand dann ungefähr anderthalb Jahre, wobei wir keine regelmäßigen Auftritte hatten. In diesem Zeitraum verlagerte und konzentrierte sich das Zusammenspiel immer ausschließlicher auf das Duo Orgel und Schlagzeug, das immer wichtiger wurde. Schließlich spielten wir, seit '78, nur noch im Duo. Innerhalb dieses Duos hat sich das ausgebildet, was ich als das eigentlich Wichtige bezeichnen möchte. Es ist ein Wechselspiel entstanden, ähnlich dem der „freien Rede und Gegenrede" im Jazz. Im Ergebnis hat sich diese Zusammenarbeit immer mehr auf das Improvisatorische reduziert. Nicht das Thema oder die Variationen über ein Thema sind mehr wichtig, sondern die Inhalte, Inhalte, die im Klangbereich liegen. Die Akkorde die von der Orgel kommen, die Gongs, die Pauken - Klänge, die frei Assoziationsbilder für den Hörer entstehen lassen -, die Zwiesprache, das ist entscheidend.

Für Wauer war dies zu Anfang recht schwierig. Das Vertrauen, das ein Musiker seiner Ausbildung hat, ist das Notenblatt. Das ist seine Sicherheit. Deshalb wollte er anfangs vor den Konzerten immer noch proben. Dabei konnte es dann passieren, daß er sich am Nachmittag schon so leer gespielt hatte, daß im eigentlichen Konzert die ganze Spontaneität weg war. Daraufhin versetzte ich ihn zu angesetzten Proben immer häufiger, und er gewann im Laufe der Zeit das Vertrauen, einfach beginnen und spielen zu können. Andererseits habe ich durch ihn Sicherheit des musikalischen Formempfindens und des dramaturgischen Aufbaus gewonnen. Es ist ja meist so, daß ich im Altarraum spiele, er auf der Empore, oftmals zu weit voneinander entfernt um den anderen beobach-

ten zu können. Mein Formgefühl, wenn zum Beispiel ein Stück angeschlossen und beendet ist, ist intuitiv. Wauer dagegen ist voll von Musiktradition. Er hat Dramaturgie gelernt und durch seine umfassenden Literaturkenntnisse alle Funktionalismen der Musikgeschichte in sich. Aber so wie wir gemeinsam beginnen, so beschließen wir auch ein Stück, einfach aus dem jeweiligen eigenen Wissen über Form und Ablauf." Soweit Günter Sommer.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die Wurzeln beider dennoch gleich sind. Sie schöpfen ihre unmittelbaren Erfahrungen aus dem selben historischen wie kultureilen Umfeld, da sie sich auf dem gleichen geographischen Breitengrad bewegen. Sie setzen in ihrer Musik die Tradition europäischer Musikgeschichte fort, allerdings in einer Neubehandlung des Materials und der Instrumente. Für den Organisten ist es schwieriger, sich von der ausgefeilten und auch ausgespielten Form traditioneller Orgelmusik zu lösen, zumal die Orgel ein an sich starres, fixiertes Instrument ist. Die ganze Scala an Möglichkeiten, zum Beispiel Tonverfremdungen, Glissandi, Spaltklänge, die ein Blasinstrument zur Verfügung hat, entfällt. Doch entstehen durch die der Orgel eigene Charakteristik unerwartete Reibungsmomente im Gegenüber des Schlagzeugs. Die Vielzahl der Orgeltypen und deren jeweils eigener Klangcharakter, durch die verschiedenen Aufführungsorte bedingt, bieten immer neue Auseinandersetzungsmöglichkeiten.

Hans Günther Wauer, Jahrgang 1925, spielt seit mehr als 30 Jahren an der 124 Jahre alten „Ladegast-Orgel" zu Merseburg, die in Konstruktion und Klang eine ausgesprochen romantische Orgel ist. Zwangsläufig liegt deshalb der Schwerpunkt seines Spiels in der Literatur der Romantik, und das ist daher auch der Bereich, in dem seine Harmonik sich bewegt. Es gibt sicher Organisten, die mit dem harmonischen Material freier umgehen, experimenteller, weniger daran gebunden sind (vergl. „Church Organ", Fred van Hove, SAJ 25). Die romantischen Elemente, die er in sein Spiel einbringt und einfließen läßt, und die in ihrer Reinheit durch die Mit- und Zuarbeit Sommers gebrochen werden, diese Elemente transportieren eine Emotionalität, die mit den natürlichen Klängen von Trommeln, Gongs und so weiter, ausgezeichnet korrespondieren.

Nun, Wauer kann sich darauf verlassen, daß Günter Sommer die Klangmöglichkeiten seines Schlagzeugs kennt und einsetzt. Nicht nur als rhythmisches Begleitinstrument in der herkömmlichen Rolle, sondern als ein Instrumentarium von Pauken, abgestimmten Gongs, gestimmten Tom-Toms und Becken, die er mit absoluter Sicherheit in ihrer klanglichen Bestimmung oder melodischen Zuordnung zu bedienen weiß. Daraus ergibt sich, daß sich die Klangfarben des Schlagzeugs mit denen der Orgel stimmig decken, aber auch wiederum Trennungen schaffen. Die Klangfarben passen, ihre Behandlung ist der Affront. Rhythmische Attacken lösen sich aus dem Klangspektrum des Schlagzeugs. Wauer greift Klang und Rhythmus der Trommeln auf und formt seine Ergänzung, seine Gegenrede, seine Aussage.

Die Klangfarben des Schlagzeugs decken sich mit denen der Orgel stimmig, schaffen aber auch wiederum Trennungen. Die Klangfarben passen, ihre Behandlung ist der Affront. Rhythmische Attacken lösen sich aus dem Klangspektrum des Schlagzeugs. Wauer greift Klang und Rhythmus der Trommeln auf und formt seine Ergänzung, seine Gegenrede, seine Aussage.

Und hier sei noch einmal auf die eingangs erwähnte LP „Dedication" hingewiesen (aufgenommen im Juli '81, in der Epiphanien-Kirche, Berlin-Charlottenburg), deren Titel übrigens ungeschnitten gepreßt wurden, was nicht zuletzt einer ausgezeichneten Aufnahmetechnik zu verdanken ist, die die akustischen Verhältnisse hervorragend aufgezeichnet und erhalten hat.

Der Raum mit der ihm eigenen Akustik spielt in der Musik von Wauer und Sommer eine außergewöhnlich wichtige Rolle. Er ist die dritte mitwirkende Komponente. Da das Zeitmaß der Ausbreitung der Klänge bis zu ihrer Verschmelzung irgendwo im Raum sich nach den akustischen Verhältnissen richtet, wird von beiden eine große Sicherheit des Spiels sowie der musikalischen Vorstellungskraft gefordert. Für Wauer war dies keine neue Erfahrung. Für Sommer hingegen war die dadurch notwendig gewordene Veränderung seiner Spielweise gegenüber seiner Jazzpraxis erheblich. Im allgemeinen ist im Jazz ein schnelles, trockenes Spiel üblich, schnelle Läufe, Attacken, Beckenarbeit. In einer Kirche, einem Dom, wird der Maßstab aller akustischen Ereignisse vom Raum selbst gesetzt. Hier kann nur mit dem Raum gespielt werden, keinesfalls gegen ihn. Es bedarf großer Sensibiliät und Gewißheit in der augenblicklichen Entscheidung nur die Noten auszuwählen und zu spielen, die wirklich die wichtigsten sind. Durch die voluminöse Ausbreitung des Tons und die dadurch entstehende Notwendigkeit von Zurückhaltung und Reduzierung ergeben sich ruhige, gelassene Partien, die der Musik jede falsche Monumentalität nehmen. Sie enthält Dramatik, aber keine örtliche Sentimentalität. Der Ort wirkt sich aber nicht nur in seiner akustischen Originalität aus. Präziser, die Umgebung, in der diese frei gespielte Musik sich spontan entwickelt - die Kirche, der Dom - ist ein eigenes Stimulans für den Musiker wie für den Zuhörer. Die Bezüge, die hier einfach vorhanden sind, die christlich-abendländische Kultur, die sich in diesen Räumen manifestiert, findet Eingang in die Musik. Als zeitgenössische Musik wird in ihr Vergangenes mit dem Augenblick verknüpft. Auch durch diese Zusammenhänge mag sich die Faszination der großen Zuhörerschaft in der DDR erklären.

„Einerseits", so berichtet Günter Sommer, „sind es die wenigen und zumeist älteren Gemeindemitglieder, von denen man annehmen sollte, daß sie allein schon durch die Lautstärke assoziierenden Schlaginstrumente verschreckt werden könnten, die überraschenderweise von dem, was stattfindet, fasziniert sind. Andererseits erstaunt die große Zahl der jugendlichen Zuhörer, die im allgemeinen die Kirchen nicht betreten. Unsere Konzerte sind ständig ausverkauft. In Leipzig beispielsweise spielten wir in der Thomaskirche vor 1500 Besuchern. Ich glaube, es ist ein akustisches wie visuelles Erlebnis, diese Musik in einem alten Dom zu hören, und Schlagzeug, trifft den Punkt, wo Musik und Umfeld übereinstimmen."

Obwohl Hans-Günther Wauer und Günter Sommer ungefähr 16 Konzerte im Jahr geben und genügend Kraft und Reserven haben um die musikalische Qualität ihres Zusammenspiels zu halten und das Fortdauern dieser Beziehung keiner Erweiterung durch Dritte bedarf, ziehen sie dennoch aus Gründen der experimentellen Erweiterung gelegentlich andere Musiker hinzu, wie John Tchicai, Altsaxophonist aus Dänemark, oder Steffen Gaitzsch, Violonist der Dresdner Philharmoniker. Die Musik soll offen und im Fluß bleiben. Die Erfahrungen beider, die der eine in der Jazzmusik immer neu macht, der andere in der klassischen und der Kirchenmusik, gibt ihnen genügend Material, kreativ einander begegnen zu können.

Konzerthinweis: Außerhalb der DDR sind Hans-Günther Wauer und Günter „Baby" Sommer zusammen zu hören: am 18. November in Hamburg, St. Johanniskirche beim 174. NDR-Jazzworkshop und am 26. November in Berlin-Charlottenburg, Epiphanienkirche.

G. Fritze Margull

Plattenhinweis
Hans Günther Wauer/Günter „Baby" Sommer „Dedication" (Aufg.: Juni 1981, Epiphanienkirche, Berlin) • FMP0900

Blick auf die französische Jazzszene

IV

In memoriam

Beb Guerin

Eigentlich müßte es R ü c k b l i c k heißen, denn der französische Jazzmusiker, dem dieser Bericht gewidmet ist, lebt nicht mehr. An einem unwirtlichen, trostlosen Novemberabend des Jahres 1980 gab er sich den Tod - unbegreiflich für die Menschen, die ihm nahegestanden sind und all die Kollegen, mit denen er in den vorangegangenen Jahren zusammengearbeitet hatte, unbegreiflich vor allem im Hinblick auf die lebensbejahende Haltung, die er eingenommen, die Lebensfreude, die er ausgestrahlt hatte. Sein Tod war für den modernen Jazz in Frankreich ein ähnlicher Verlust wie derjenige Peter Trunks 1974 für den modernen Jazz in Deutschland. Besonders spürbar jedoch hinterließ sein Tod eine Lücke auf der französischen Szene des freien Jazz, wo er neben Jean-Francois Jenny Clark[1]) und Didier Levallet zum Triumvirat der erstrangigen Kontrabassisten gehörte. Doch der Begriff „Triumvirat" mit seiner Assoziation zu Macht wird der Rolle und dem musikantischen Habitus Guerins nicht gerecht. Denn Guerin glaubte allein an die Macht kollektiver, gleichberechtigter Klangbildgestaltung. Und diese entfaltete sich für ihn am fruchtbarsten im freien Jazz, und zwar in seiner konsolidierten Form der 70er und 80er Jahre, in der nicht mehr die Parallelität egozentrischer Expressionisten den kreativen Prozeß bestimmt, sondern individuelle Kreativität in den Dienst des Ganzen gestellt wird. Dieser freie Jazz war Guerins hauptsächliches Aktionsfeld, und hierfür besaß er neben einer ausgezeichneten Instrumentbeherrschung diejenigen drei Eigenschaften, die die Güte der herausragenden Bassisten dieses Genres ausmachen: waches rhythmisches Bewußtsein, ausgeprägtes Gestaltungsvermögen und eine starke Integrationskraft. Gerade die zuletzt genannte Eigenschaft, die entscheidenden Anteil an der Geschlossenheit freispielender Gruppen, an der Dichte der Interaktion in ihnen wie auch an der Verknüpfung der rhythmischen mit der/den melodischen Ebene(n) hat, haben nicht viele seiner Kollegen vorzuweisen oder wird von ihnen vernachlässigt. Guerin brachte sie zur Entfaltung in einigen der bedeutendsten Free-Jazz-Formationen seines Landes, dem Intercommunal Free Dance Orchestra des französischen Avantgarde-Pianisten Frangois Tusques, in dem sich Musiker der unterschiedlichsten Kulturen zusammenfanden, wodurch der Integrationskraft des rhythmischen Angelpunktes entscheidende Bedeutung zuwuchs, der Bernard Lubat Compagnie und vor allem der Michel Portal Unit, die durch die Präsenz zweier Bassisten einerseits eine rhythmische Intensivierung, zum anderen ein Gewinn an Gestaltungsdichte ohne Verlust an rhythmischer Intensität durch deren Funktionsteilung erzielte.

Guerin wurde in La Rochelle, einer kleinen Stadt an der französischen Atlantikküste, am 22. Dezember 1941 geboren. Er studierte zunächst Bautechnik in Nantes, schloß diese Ausbildung mit dem Diplom ab und begann, 23jährig, am Konservatorium von Versailles unter der Leitung von Jacques Cazauran das Studium des Kontrabasses. In Genf, wo er das Studium fortsetzte, ergatterte er sich die ersten Engagements von amerikanischen und europäischen Solisten, die im örtlichen Jazzclub „Blue Note" gastierten (Jimmy Gourley, Sonny Criss, Jacques Pelzer u. a. m.). Zurück in Paris, der Drehscheibe französischen Jazzgeschehens, wenn nicht gerade irgendwo an der Cöte d'Azur, in Chateauvallon oder Angouleme ein Festival stattfindet, das die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken versteht, galt es für Guerin, sich auf dem Weg zum Erfolg - womit bei der Wahl seines Genres nicht der finanzielle, sondern „nur" der der nationalen und internationalen Anerkennung anvisiert sein konnte - dem branchen-, aber keinesfalls nur ortsüblichen, sondern für ganz Europa gültigen Gesetz zu unterwerfen, mit möglichst vielen großen Namen aus dem Heimatland des Jazz zusammenzuspielen, um im Sog deren Erfolges selbst ein wenig ins positive Gerede zu kommen. Zweifellos besorgen diese Erfahrungen mit den unterschiedlichsten Persönlichkeiten des Genres, worunter der eine oder andere maßgebliche Beiträge zu dessen Entwicklung geliefert hat, auch den erforderlichen Schliff am eigenen Profil. Guerin sammelte diese Erfahrungen u. a. in den ad-hoc-Gastspielformationen von Steve Lacy, Don Cherry, Mal Waldron, Archie Shepp . . . um nur die wichtigsten zu nennen, die seine weitere Entwicklung maßgeblich geprägt haben. In der Folgezeit arbeitete er mit dem französischen Saxophonisten Barney Willen, dem amerikanischen Gitarristen Sonny Sharrock, den Pianisten Frangois Tusques und Joachim Kühn, dem Klarinettisten Michel Portal, dem Trompeter Bernard Vitet und dem amerikanischen Altsaxophonisten Marion Brown, den Schlagzeugern Jacques Thollot und Bernard Lubat und den Gesangstalenten Toto Bissainthe, Colette Magny und Yvan Dautin zusammen. Guerins Diskographie liest sich zu einem Teil wie die Besetzungsliste der Archie-Shepp-Formation der späten 60er/frühen 70er Jahre: Archie Shepp, Dave Burrell, Alan Silva, Kenneth Terroade, Grachan Monchur, Sunny Murray (der Musikerkreis produzierte seinerseits unter Shepps oder unter eigenem Namen auf dem Avantgarde-Label BYG[2]) und enthält auch im übrigen Namen, die - größtenteils bis heute - untrennbar mit dem freien Jazz verbunden sind: Sonny Sharrock (BYG), Burton Greene (BYG), Frangois Tusques (Mouloudji) Rolf und Joachim Kühn (MPS), Barney Willen (MPS), Colette Magny (Chant du Monde), Jacques Coursil (America), Arthur Jones (America), Sunny Murray (Pathe, Shandar), Bernard Vitet (Futura), Jacques Thollot (Musica), Clifford Thornton (Musidisc), Michel Portal (Chant du Monde, Escargot), Yves Dautin (Philips).

Fünf der genannten Produktionen verdienen aufgrund bemerkenswerter Besonderheiten eine Hervorhebung: (1) Mit Sharrock kam 1970 der Protagonist der amerikanischen Free-Jazz-Gitarre nach Paris und holte sich Guerin und den Schlagzeuger Jacques Thollot in sein im übrigen mit seiner Frau, der Vokalistin Linda Sharrok, besetztes Quartett. Die bei dieser Gelegenheit eingespielte Platte „Monkey Pookie Boo" (Äff 35) dokumentiert meines Erachtens deutlicher als jede andere Sharrok-Aufnahme jener Zeit dessen innovatorischen Beitrag zur Entwicklung der Jazzgitarre, die Radikalität seiner Ideen, entwickelt und realisiert in weitangelegten ekstatischen Improvisationen mit schroffen, metallischen Klangsalven von geradezu ungezügelter Aggressivität. Erstaunlich ist, wie gut sich das zu jener Zeit zwar schon mit arriviertem Handwerkszeug, aber noch eher bescheidener Erfahrung ausgerüstete Gespann Guerin/Thollot der Aufgabe gewachsen zeigt, für die ihnen reichlich fremde Klangwelt Sharroks und deren Konstruktionsprinzipien ein adäquates rhythmisches Gerüst zu liefern. Sie gestalten dieses ebenso feinnervig-einfühlsam, wie kraftvoll-motorisch, und es gelingt ihnen dabei, eine gewisse Ausgewogenheit des Gesamtklangbildes zu erzielen, ohne Sharroks Beitrag an Pointiertheit und Schärfe zu nehmen[2]). Unter dem Eindruck des tödlichen Unfalls des italienischen Rennfahrers Lorenzo Bandini beim 25. Grand Prix von Monaco 1967 nahm der Saxophonist Barney Willen mit seinem Quartett[3]) unter Verwendung des Original-Soundtracks des Rennens eine viersätzige Suite auf, die er „The Tragic

Destiny of Lorenzo Bandini" nannte (MPS 21 20 661); ähnlich den Pianisten der Stummfilmzeit kommentieren die Musiker in hauptsächlich spontaner Improvisation das durch den Soundtrack präsente Geschehen auf dem Kurs, wodurch kein sentimental-schwulstiges Requiem entsteht, sondern in dramatische Tonbilder musikalisch umgesetzte Teilnahme von ergreifender Unmittelbarkeit[3]). Eine der wenigen Aufnahmen, die Guerin im Lager des formgebundenen und durchstrukturierten Jazz zeigen, sind diejenigen mit dem Jacques Thollot Quintet aus dem Jahre 1977 („Resurgence", musica 3021[4]). Thollot harte sich auf der Suche nach einer eigenen musikalischen Handschrift vom freien Jazz weitgehend abgewandt und zu einem eigenwilligen, ziemlich streng strukturierten Pop-Jazz mit opernartigem Gesangspart gefunden[4]).

Schließlich sind hier die Mitschnitte von zwei Konzerten der Michel Portal Unit bei Jazzfestivals in Chateauvallon 1972 und 1976 zu nennen (LOX 74526, ESC 382)[5]). Es sind dies die einzigen Aufnahmen, die es von dieser Gruppe gibt, die seit ihrer Gründung Anfang der 70er Jahre nicht nur die nationale Szene immer wieder mit neuen Impulsen versorgte, sondern die ,,zu den inspirierendsten Formationen der europäischen New Jazz Szene (gehört)" (Ekkehard Jost). Insbesondere der für französische Musiker zuvor ungekannte Erfolg des Konzerts 1972 wirkte auf der französischen Szene wie ein Katalysator. Neben der Unit und der Lubat Compagnie, deren Besetzung vom Trio mit Jean-Louis Chautemps bis zur Big Band mit den namhaftesten französischen Musikern variierte, konzentrierten sich Guerins Aktivitäten in den letzten Jahren seines kurzen Lebens auf die Zusammenarbeit mit anderen Bassisten, namentlich Barre Phillips, Leon Francioli, Jean-Francois Jenny-Clark und Frangois Mechali. Diese kontrastierenden Begegnungen, deren kreative Kraft sich im Spannungsfeld zwischen menschlicher Verbundenheit und gestalterischem Gemeinschaftssinn einerseits und musikantischem Wettstreit andererseits entzündet, die in ihnen liegende Herausforderung, übten immer wieder eine große Attraktion auf Guerin aus. Das kleine Pariser Label „nato" hat sich nunmehr darum verdient gemacht, eine der letzten dieser Begegnungen, nämlich das Duo mit dem jüngeren Kollegen Frangois Mechali bei einem Konzert im September 1980 in Chatenay-Villedieu - gleichzeitig die letzte Tonaufnahme von Guerin -, als posthume Würdigung nicht nur dieser fruchtbaren Zusammenarbeit, sondern auch des Musikers Beb Guerin als solchem, dessen Qualitäten natürlich in einem solchen „nackten" Dialog besonders deutlich erkennbar werden, auf Platte herauszubringen („Conversations", nato)[5]).

Glaubte an die Macht kollektiver, gleichberechtigter Klangbildgestaltung: Beb Guerin
Foto: nato/Jean Richard

Mechali, gebürtiger Algerier, der sein instrumentaltechnisches Rüstzeug bei demselben Lehrer wie Guerin erworben hat, ist in der Vergangenheit vor allem als Mitglied weniger bekannter Formationen wie dem COHELMEC-Ensemble oder dem Matchi-Oul-Septet, aber auch der vielbeachteten Jazz-Impression des Saxophonisten Jean-Jacques Ruhlmann[6]) in Erscheinung getreten. Es ist ein außergewöhnliches Hörerlebnis, das bei aller Unterschiedlichkeit der beiden Akteure zwischen ihnen bestehende profunde Verständnis, die gegenseitige Achtung ihrer Eigenheiten, die Bereitschaft konstruktiv auf sie einzugehen, aber auch die bewußt herbeigeführte Reibung, in deren Spannungsfeld der Antrieb zu weiteren Steigerungen des Gestaltungsablaufs entsteht, die kontinuierliche wechselseitige Impulsgebung und -Übernahme, den unablässig intensiven Kommunikationsfluß zwischen den beiden zu verfolgen und den Gesamteindruck der dicht ineinander verwobenen, unter einem erlahmenden Spannungsbogen verlaufenden Klanglinien, mit intelligent und gefühlvoll entworfenen melodischen Motiven und rhythmisch entsprechenden Figuren auf sich einwirken zu lassen. Mechalis Spiel ist impulsiv, leichtfüßig, sprudelnd, mit der seit Jahren unter den jüngeren Bassisten herrschenden Neigung zu einer singenden Ausdrucksweise. Bei Guerin hingegen bestätigt sich eine Beobachtung, die man nicht selten bei Jazzmusikern machen kann, die eine weitere gestalterische Ausbildung genossen oder sich entsprechende Fähigkeiten angeeignet haben und diese parallel zu ihrer musikalischen Tätigkeit ausüben (Grafik, Design, Malerei): Charakteristika und Prinzipien jener visuellen schöpferischen Tätigkeit werden Bestandteil ihrer Grundhaltung und ihres gesamten Denkens, sie bestimmen die Art und Weise, wie sie an „eine Sache" herangehen und fließen dadurch - bewußt oder unbewußt - auch in ihre musikalische Gestaltung ein.

So zeigt sich der Bassist Guerin als der überlegte, mit Logik und innerer Schlüssigkeit gestaltende und koordinierende Architekt des kreativen Prozesses mit einer Vorliebe für eckige und kantige, unbequeme Melodieführung und eindrucksvollen, komplexen Rhythmusfiguren. Diese Charakterisierung gilt natürlich nicht nur für das Duo mit Mechali, sondern für die gesamte musikalische Arbeit des Kontrabassisten Beb Guerin. Der Amerikaner Barre Phillips, der lange Zeit in Frankreich lebte und dabei des öfteren mit Guerin zusammenarbeitete, formulierte den letzten Gruß an seinen Kollegen und Freund musikalisch - in Form einer Komposition für das New Jazz Meeting Baden-Baden 1980, das unter dem Leitmotiv „String Summit" stand: „One For Beb", dasfreieste Stück des gesamten Meetings, konzipiert und realisiert in dessen Geiste - mit der Macht gleichberechtigter, kollektiver Gestaltung[7]).

_ Gerhard Litterst

Fußnoten ..'..-.'

') Siehe JP 2/81, 18

[2]) Die Mehrheit der Produktionen von teilweise dokumentarischem Wert wurde später auf dem Label „Affinity" wiederveröffentlicht.

[3]) Francois Tusques (p), Beb Querin (b), Eddie Gaumont (dm)

[4]) Jacques Thollot (dm), Francois Jeanneau (ts, ss, fl), Siegfried Kessler (p, clavinet, fl, perc), Beb Guerin (b), Nana Vasconcelos (perc), Frederique Gengenbach (voc)

[5]) Besetzung Chateauvallon '72: Michel Portal (d, saxes, taragot), Bernard Vitet (tp, hom, v), Beb Guerin und Leon Francioli (b), Pierre Favre (perc), Tamia (voice); Chateauvallon 76: Michel Portal (saxes, cl, bandoneon), Leon Franctoli (b, Posaune), Beb Guerin (b), Bernard Lubat (perc, p, Knallfrösche). Siehe zu Michel Portal auch JP 2/81,18

[6]) Siehe JP 12/81, 53

[7]) Pas Stück ist enthalten auf der zum Summit erschienenen Platte „One World In Eight" (MPS 0068 275).

Bezugshinweise: Afflnity/TIS; Musica, 39, rue Hugurie, F-33000 Bordeaux; Chant du Monde/Pläne; Escargot/Sibecar, 99, rue de Vangirard, F-75O06 Paris; nato, Jean Rochard, 14 bis, rue de Beifort, F-92000 Ciichy; MPS/Metronome.

Jazz aktuell

Joachim E. Berendt

Die verschenkte Verantwortung

Deutsches Jazzfestival Frankfurt 1982

i.

Ich würde wirklich gern gut über dieses Festival schreiben - unser ältestes, deutsches Jazzfest: das Jazzereignis, mit dem wir Älteren in den fünfziger Jahren aufgewachsen sind und dem jeder, der sich der deutschen Jazzszene verpflichtet fühlt, in besonderem Maße verbunden ist. Aber noch nie - in dreißig Jahren - war das Deutsche Jazzfestival Frankfurt so enttäuschend wie diesmal.

Nun kann man ja über Festivals in zweierlei Weise berichten - und ich will beides versuchen. Einesteils kann man jede Gruppe für sich vorstellen, und dann ist die Bilanz von Frankfurt '82 gar nicht mal so schlecht. Andernteils aber ist ein Festival mehr als die Summe seiner Teile. Es ist ein lebendiger Organismus, der stirbt, wenn man ihn in Teile zerstückelt. Lebendig aber - im Sinne einer Vision heutigen Jazzmusizierens - war dieses Festival ganz gewiß nicht.

Eine Aufgabe unseres Deutschen Jazzfestivals Frankfurt war es seit je, eine zumindest angedeutete Bestandsaufnahme der deutschen Jazzszene zu vermitteln. Aber der Bestand, der da 1982 aufgenommen wurde, sah kaum anders aus als vor zwei oder vier oder acht Jahren. Daß tatsächlich der Jahrgang 1981/82 einer der besseren im deutschen Jazz der letzten zehn oder zwölf Jahre war: in Frankfurt war nichts davon zu spüren. Da spielten Musiker und Gruppen, die auch sonst immer wieder in dieser Stadt - und überall sonst in der Bundesrepublik - zu hören sind. Da gab es Zusammenstellungen, denen man mehr die Willkür des Produzenten als den Wunsch der Musiker, miteinander spielen zu wollen, anmerkte und die in einem Fall sogar dazu führte, daß die Musiker auf offener Bühne zu spielen aufhörten. Da gab es, um ein unattraktiv zusammengestelltes Konzert wenigstens annähernd zu füllen, die Präsentierung von Herbie Mann: eines Mannes, der seit 25 Jahren jeder Mode und jedem Mödchen mit exemplarischer Gesinnungslosigkeit hinterherläuft, - eine Verpflichtung, die sogar ein Mann, der dem engsten Kreis der Frankfurter Szene von Anbeginn verbunden ist, als „fast peinlich" bezeichnete. Und da fehlte aus unerfindlichen Gründen das vierte, das eigentliche Abschlußkonzert; „aus Geldmangel" hieß es da, und „weil das Fernsehen seine Zusagen nicht eingehalten hat", aber wenn Festivalorganisator Uli Olshausen seine Konzerte mit fünf, sechs und sieben Gruppen in nicht mehr erlebbare Längen zieht, hätte er natürlich ebensogut „normale" Konzerte mit drei, höchstens vier Gruppen produzieren können; dann wären mehr als genug Gruppen „übrig" geblieben, um auch noch das vierte Konzert füllen zu können. Überall hat sich inzwischen herumgesprochen, daß auch Jazzkonzerte - wie alle anderen - nicht länger als drei, höchstens vier Stunden sein sollten, nur in Frankfurt ersetzt man nach wie vor Qualität durch Quantität.

Überzeugend zusammengestellt war im Grunde nur das - freilich ebenfalls viel zu lange - Eröffnungskonzert der sogenannten „Newcomer". Diese Newcomer-Abende vermitteln alle zwei Jahre wieder das Gefühl, daß auch in der Musik so etwas wie „Fortschritt" herrscht. Es gibt da jedesmal wieder, aber diesmal in besonderem Maße, Leistungen von jungen, unbekannten Musikern, die zehn Jahre zuvor nur ausgefuchsten Professionals - und vor allem: nur den großen, stilprägenden Musikern - möglich gewesen wären. Was eben noch - die halbe Welt faszinierend - nur John McLaughlin allein konnte, das können heute - fast! - schon 18- und 19jährige Frankfurter Lokalmatadore: die beiden jungen Gitarristen Torsten Winkel und John Schröder.

Höhepunkt des Newcomer-Konzerts war der Auftritt der dem Kölner Jazzhaus verbundenen Gruppe „No-Nett" mit ihrer doppelbödigen Bestandsaufnahme „zur Lage der Nation": am Vorabend des 1. Oktober „Die Angst des Bürgers beim Fernsehen" (auch dies einer der Titel) gleichermaßen lustig-persiflierend wie realistisch-makaber in zeitgenössische Musik umsetzend. „No-Nett" ist geistreich, witzig und aktuell. Als uns am nächsten Morgen im Fernsehen immer noch der Eindruck suggeriert wurde, Kohl-Genscher wollten Wahlen am 6. März, obwohl die beiden doch längst schon wußten, dies würde nicht möglich sein, da dachte ich an die No-Nett-Musik „zur Lage der Nation" - punky und absurd und „LmA", denn „wir werden ja doch - alle - belogen".

Ebenfalls aus dem Kreise des sich immer mehr zu einem Mittelpunkt deutschen Jazzgeschehens entwickelnden Kölner Jazzhauses stammte das um den Saxophonisten Wollie Kaiser gebildete Trio: predigende, hymnische, Himmel- und Erde-verbindende Saxophon- und Baßklarinettenschwünge in einem so dichten Zusammenspiel des Bläsers Kaiser und seines Bassisten Dieter Manderscheid, daß man sich die Gruppe ebensogut als Duo nur dieser beiden Musiker vorstellen könnte. Diese Gruppe, wahrhaftig, hätte eher „Naima" - nach John Coltranes wunderbarer Balladenkomposition - heißen können, als das um den Vibraphonisten Jochen Schmidt gebildete deutsch-holländische Quartett dieses Namens, in dessen Musik das, was Schmidt wirklich kann und was er bei anderen Gelegenheiten eindrucksvoll gezeigt hat, unter gar zu vielen Zugeständnissen auf der Strecke blieb.

Solopianist Martin Kastenholz lieferte eine gleichermaßen beeindruckende wie beängstigende Kreuzung von Keith Jarrett und Frankenstein. „Flucht in den Wahnsinn" heißt denn auch eines seiner Stücke - als wolle uns da einer zeigen, wohin Jarrett, auf deutsche Weise zu Ende gedacht, führen kann. Kastenholz wird seinen Weg machen - denkt man, wenn man ihn über die Tastatur rasen hört, aber wenn er leise Single-Note-Phrasen spielt, klingt er unsicher. Die Linien wirken oft kaum noch als Linien, weil die Noten, ungleich nuanciert, aus der Reihe trudeln. Kastenholz muß Anschlagkultur lernen. Und leise spielen. Ein Konzertflügel ist - man vergebe das Wortspiel - mehr als ein - virtuos zu behämmernder - Kasten Holz. Es ist ein Indiz der oben angesprochenen Unsensibilität der Veranstalter, daß sie einen dermaßen traktierten Flügel im kleinen Mozart-Saal des Frankfurter Opernhauses auch noch elektrisch verstärkten. Mein Gott, wohin sind wir gekommen, wenn es nicht einmal mehr in einem so intimen Konzertsaal möglich ist, einen Konzertflügel so hören zu können, wie er wirklich klingt!

„Voxtrott" aus Detmold (und Heidelberg) lieferte einen wohl-ausgearbeiteten, sorgfältig und präzis gespielten Jazzfunk, über dessen in diesem Bereich zumindest in der Bundesrepublik seltene Professionalität auch der Exhibitionismus des singenden Bassisten Fritz Krisse nicht hinwegtäuschen konnte. Prächtig, wie die Ensembleklänge auf den Funkrhythmen swingten - die ganze Gruppe zur rhythmsection machend. Freilich: wirklich gute Soli im Sinne des Jazz gab es kaum.

Eröffnet wurde das Newcomer-Konzert durch „Noctett", ebenfalls aus dem Rheinischen (das Konzert legt die Frage nahe: Kommen zur Zeit die interessantesten jungen deutschen Jazzmusiker aus diesem Raum?). In Peter Herborns „Heroes' Trilogy" - mit dem Untertitel „Motion & Pictures" - schwingt wirklich der Geist des alten, großen Hollywood. Es gibt da breitgefächerte, oft fast Gil Evans-artige Klänge, die eher an ein großes Orchester als an die Mini-Band gemahnen, die Noctett mit seinen drei Saxophonisten und seinen drei Blechbläsern ist. Gewiß, auch hier muß noch viel gearbeitet werden, aber die

jungen Musiker, die solche Klänge bereits am Anfang ihrer Karriere für eine nur gelegentlich zusammenkommende Gruppe zu schreiben und zu realisieren wissen, sollten dies in der Tat tun: sie sollten arbeiten, denn die schon jetzt vorliegenden Ergebnisse machen deutlich: es lohnt sich.

Klassische Aufgabe dieses Newcomer-Konzerts ist es seit 30 Jahren, jungen Musikern eine Starthilfe zu geben und sie auf diese Weise bekannt zu machen. Deshalb sollte es selbstverständlich sein, daß am Eingang ein Zettel, sei er auch nur maschinengetippt, mit den Namen der Musiker verteilt wird. Der Hinweis, man habe ihn nicht schreiben können, weil man selber die Namen der Musiker nicht gekannt habe, ist ein beklemmendes Indiz von Sorglosigkeit; der Hessische Rundfunk hat doch wohl Telefone.

strumenten. Don Cherry, der „Weltmusiker par excellence", war der bekannteste Solist des fröhlichen ghanesischen Totenfestes, aber die besten Soli spielte - ausgerechnet - ein Inder: der Sarod-Spieler H. Sridhar aus Bombay, der nordindischen Hindustani-Musik zugehörig, spürbar dem Meister Ali Akbar Khan verpflichtet.

Ein ähnlich großes Ereignis gab es im dritten Konzert - im Spiel des Altsaxophonisten Paquito d'Rivera -, und auch hier „tanzte" die Musik von der ersten bis zur letzten Note (warum tanzten so wenige im Publikum? In den USA, auch in Frankreich, England, Skandinavien hätten Dutzende getanzt!). Auch das ist ja eine Information, die ein solches Festival zu leisten hat (und die, so muß man angesichts der Programmgestaltung fast argwöhnen, es

beeindrucken - zu umreißen? „Schwallalogie" hörte ich neulich in München. Ich weiß selbst nicht so genau, was es bedeutet: deshalb könnte es das genau richtige Wort sein.

Paquito und sein aus Argentinien stammender Pianist Jorgo Dalto spielen „schöne Melodien", und doch erwecken sie kein einziges Mal den Eindruck simpler Sinngefälligkeit. Genau das ist das Problem so vieler europäischer Musiker: sie können es sich nicht mehr leisten, einfach „schöne Musik" zu spielen, ohne in Gefahr zu geraten, sinnfällig und simpel zu wirken - was natürlich nicht nur ein musikalischer, sondern auch ein psychologischer Befund ist. Was auf der einen Seite des Atlantik große und starke Emotionen sind, das gerät auf der anderen - der unsrigen - gar zu leicht in die Nähe von

Besitzt keine erfahrbare Identität: Herbie Mann

Die Musik „tanzte" von der ersten bis zur letzten Note: Paquito d'Rivera

Fotos: Hans Kumpf

H.

Nur zweimal „funkte" es wirklich, und zweimal ist zu wenig für 18 Gruppen und drei Tage Jazz - zu wenig zumal in einem Jahr, in dem es doch öfter auf der internationalen Jazzszene „gefunkt" hat. Die „Funken", die ich meine, stoben von Bengt Bergers Afro Jazz Orchestra und von dem in New York lebenden Kubaner Paquito d'Rivera. Beiden machen „Weltmusik" im programmatischen Sinne dieses Wortes.

Der Schwede Bengt Berger hat Weltmusik in Indien und Afrika studiert. In Ghana konzipierte er seine „Bitter Funeral Beer Music", angeregt von der alten und schönen Yoruba-Sitte, dem Verstorbenen, bevor er verbrannt oder begraben wird, noch einmal eine „good time" zu geben - als langanhaltende Wegzehrung für seine Reise durch die jenseitige Welt. Das ganze Dorf kommt zu diesem Zweck zusammen und feiert den Toten, wie er zu seiner Lebzeit nie gefeiert worden ist. Ein solches „Dorf" - im übertragenen Sinne - brachte Bengt in die Alte Frankfurter Oper - 16 (vorwiegend skandinavische) Musiker auf vielen exotischen Perkussionsin-

vielleicht nur zufällig leistete): daß die nordamerikanische Jazzszene durch die Übersiedlung des Kubaners Paquito d'Rivera von Havanna nach New York um einen großen Altsaxophonisten reicher geworden ist - um so bemerkenswerter deshalb, weil dieses wichtige Instrument auf der heutigen Jazzszene nur noch von wenigen Spielern eindrucksvoll beherrscht wird. Wer Paquito hört, denkt an die große Tradition dieses Instruments - an Musiker wie Charlie Parker und Benny Carter, aber er denkt auch an den legendären kubanischen Perkussionisten Chano Pozo. Er spreche „cubanglish" sagte Paquito über seine Art, englisch zu sprechen, aber „cubanglish" spricht er auch in seiner Musik. „Peng" sagt da jede einzelne Phrase - und wieder einmal begreift man: was viele der großen amerikanischen Jazzmusiker spielen, steht, ohne Wenn und Aber da, wie es ist und sein muß, während die Musik der jungen Europäer, der Deutschen zumal, in hundert verschiedene Richtungen schillert. Welches Wort könnte ich, dem „Peng" entsprechend, bilden, um in einem einzigen Ausdruck das Spiel so vieler junger deutscher Musiker - auch dort, wo sie mich

Kitsch und Schmalz. Der Mut, den ein Musiker heutzutage braucht, um sich zu Emotionen zu bekennen, ist größer als der von den Feuilletons gepriesene zu astreiner Kunst.

Fast jede von Paquitos Alt-Phrasen könnte der Beginn eines „Liedes" sein. Prächtig, wie sich der Münchner Bassist Mario Castronari und der Schlagzeuger Doug Hammond im Quartett des US-Kubaners schlugen. Das schönste Stück des Auftritts hieß „Choo Choo". Paquito hatte es seinem ehemaligen Bandleader Choo Choo Valdez von der kubanischen Gruppe Irakere - „one of the world's greatest musicians" - gewidmet, ein wenig auch als Entschuldigung dafür, daß er Irakere bei einer Europatoumee verlassen hatte, in der amerikanischen Botschaft in Madrid um Asyl bittend, nachdem er schon zweimal vergeblich mit dem Boot von Kuba nach Miami zu fliehen versucht hatte. Ein weiteres seiner Stücke dedizierte Paquito den Jazzmusikern Osteuropas: „Sie sind unsere wahren Brüder, denn sie machen eine ähnliche Erfahrung wie die Musiker in Kuba. Ich wünschte, ich könnte viel öfter mit ihnen zusammenspielen."

man fragte sich gelegentlich: gehören diese „Altsaxophonien" wirklich dazu? Achim Knispel ist ein Individualist der Gitarre, in dessen Spiel der neue europäische Jazz seine eigenen Traditionen weiterentwickelt: Traditionen, die, was die Gitarre betrifft, mit Derek Bailey begannen. Noch vor zehn Jahren mochte man dessen Spielweise für einen singulären Ausnahmefall halten - ungeeignet zur Schulebildung, und doch gehört gerade dies zur Logik schöpferischer Musik: die Ausnahmen schaffen die Stile und Schulen.

Und dann gab es noch eine weitere Duo-Erweiterung, die aber stimmte: die Ergänzung des Frankfurter Duos von Alfred Harth und Heiner Goebbels, durch den (ebenfalls Frankfurter) Gitarristen-Saxophonisten-Vokalisten (dies letztere an diesem Abend vor allem) Christoph Anders und den englischen Perkussionisten Chris Cutler. „Cassiber" nennen die vier Musiker, die fast 30 Instrumente traktieren, ihre Gruppe, und wahrhaftig: sie senden verschlüsselte Botschaften in die Welt; unsere Aufgabe ist es, sie zu entschlüsseln. Von welchem Rang diese Botschaften sind, ahnt zwar der Hörer, aber genau begriff ich es erst, weil Goebbels mir glücklicherweise nach dem Konzert das Cassiber-Doppelalbum zugesteckt hatte (unbedingt hören - auf Eigelstein!). Sogar der Text einer Bachkantate ist dabei - ins Englische und in Freie Musik übersetzt: „Der Seele ist vor Schrecken angst und bange/Ach Herr, wie lange?"

Freilich, Heiner Goebbels Theorie von der Gleichberechtigung von Sprache und Musik ist zweischneidig. In Wirklichkeit sind die beiden eben nicht gleichberechtigt; damit für den Hörer der Eindruck ihrer Gleichberechtigung entstehen kann, muß der Mann am Regler - und das ist Heiner -, auch dann, wenn ihn als Musiker das noch so sehr schmerzt, der Sprache Überlegenheit zubilligen, andernfalls bleiben wir, was die Botschaften betrifft, „under a cloud" und in „amnesia" (um einen der Texte zu zitieren).

Daß musikalisches und politisches Bewußtsein e i n Bewußtsein sind: niemand auf der deutschen Szene macht das so eindrucksvoll deutlich wie Heiner Goebbels.

Die in-sich-geschlossensten Gruppen des Festes waren das Jazz Ensemble des Hessischen Rundfunks und das Joachim Kühn Quartett. Das Jazz Ensemble spielte, gepflegt und sauber, gute Soli und schöne Klänge, aber nichts, was vom Stuhle riß; dazu haben wir es zu oft gehört. Es gibt in dieser Musik einen Gruppensound und eine Gruppenpersonality, die alles, was da gespielt wird, seit 20 Jahren prägen und tragen - ungeachtet der Tatsache, daß jedesmal neue Stücke gespielt werden und sich das Repertoire den Zeitläufen anpaßt. Der Gruppenstil und die Gruppenpersönlichkeit sind - und das ist etwas sehr Positives - stärker als Moden und Trends.

Joachim Kühn hat eine der schönsten Balladen geschrieben, die es auf der mit reifem und reichem Balladenfeeling nicht gerade gesegneten deutschen Szene gibt. Das Stück heißt „Going home". Joachim spielte es in Quartettbesetzung - mit dem Frankfurter Tenorsaxophonisten Christof Lauer (der, versteht sich, auch im Jazzensemble des Hessischen Rundfunks zu hören war), sowie dem hervorragenden jungen Hamburger Bassisten Detlev Beier und dem in Skandinavien lebenden schwarzen Schlagzeuger Leroy Lowe. Wenn Joachim Balladen - oder auch wenn er Bebop - spielt, wird die Kraft großer amerikanischer Jazzmusik auf so unmittelbare Weise deutlich wie im Spiel kaum eines anderen deutschen Jazzers. Ich weiß nicht, ob dies damit zu tun hat, daß er jahrelang in den USA gelebt hat; er lebte in Hollywood, aber seine Musik klingt nach New York und nach East Coast. Es gibt in seinem Spiel etwas „amerikanisches": eine Qualität, die nicht in Worte gefaßt werden kann, und es ist gewiß kein Zufall, daß Joachim im Laufe seiner Karriere immer wieder darauf Wert gelegt hat, amerikanische, meist schwarze Schlagzeuger in seinen diversen Ensembles zu haben.

Was schließlich Albert Mangelsdorff betrifft, so trat er zweimal auf: im Jazzensemble des Hessischen Rundfunks und mit einem Solo-Set. Auch Alberts Kompositionen sind, in einem anderen Sinne als bei Heiner Goebbels, „Cassiber". Sie bestehen oft nur aus wenigen Tönen, und ich bin sicher: man kann aus diesen Tönen auch andere Stücke entfalten, aber das Stück, das Albert jeweils aus ihnen macht, wächst so zwangsläufig aus den wenigen „Zeichen", daß man sich eine andere Deutung nicht vorstellen kann. Bei Albert Mangelsdorff wird immer weniger immer mehr.

Es ist seltsam, wie Albert geworden ist, was er selbst zu allerletzt wollte: eine Institution - mit dem Bonus, aber auch den Gefahren, die dazu gehören. Auf sie reagiert er mit der ihm eigenen Sensibilität: durch Verinnerlichung und Verdichtung - ohne die in unserem Lande nahezu zwangsläufig damit verbundene Aura von Tiefe; und doch gibt es in seiner Musik etwas sehr, sehr deutsches - im alten, längst schon verschütteten Sinne dieses Wortes. Ich weiß, Albert würde das Wort „deutsch" lieber durch „frankfurterisch" ersetzen, und es vermittelt eine seltsame Erfahrung, wenn man bemerkt, daß es noch einen zweiten Frankfurter (wenn auch in Hanau geborenen) Musiker gibt, in dessen Werk das „Frankfurterische" und das „Deutsche" auf ähnliche Weise oszillieren; ich meine Paul Hindemith. Vorjahren variierte Albert die Engelskantate aus dessen Mathis-Oper.

Es ist schade und, nach allem, eben doch signifikant, daß das Festival mit Herbie Mann und der - wievielten? - Edition seiner „Families of Mann" zu Ende ging. Dieser „Mann" hat von Bebop bis Rock, von Bop bis Funk, von Israel bis Salsa, von Brasilien bis Asien gar zu oft und zu behende die Farben gewechselt, als daß er noch irgendeine erfahrbare Identität besäße. Was vor Zeiten der Rattenfänger von Hameln war, das ist Herbie seit 20 Jahren im Jazz. Kein Zweifel - beide, Herbie und der Rattenfänger, verstehen sich auf ihr Metier. Das ist das beste, was man über sie sagen kann: ihre Professionalität ist unbestritten - was wieder einmal beweist: Professionalität ist ein Attribut; sie zählt nur als solches; und ist als solches unerläßlich. Deshalb ist professionelle Leere die Steigerung letzterer durch erstere. Was die Leere wenigstens relativ ausfüllte, war die „walking rhythm section" mit dem hervorragenden Schlagzeuger Bobbie Thomas Jr.

Und damit hätte ich beides versucht: Zuerst habe ich über das Frankfurter Festival als Ganzes - als leider nicht mehr so recht lebendigen Organismus - geschrieben, dann habe ich es in seine Teile zerlegt („fehlt leider nur das geistige Band"). Der Widerspruch, den der eine oder andere Leser in meiner Kritik spüren mag, ist zwangsläufig durch die beiden verschiedenen Betrachtungsweisen bedingt. Es ist ein Widerspruch, den ich seit Jahren spüre, wenn ich über Jazzfestivals - auch etwa über Berlin oder über Moers - schreibe, aber er ist mir erst jetzt - in Frankfurt - als eine in Worte zu fassende „contradictio per se" deutlich geworden.

Beide Betrachtungsweisen müssen die Spannungen berücksichtigen, die Vorbereitung, Finanzierung und Organisation des Festivals überschatteten und das magere Ergebnis mitverursacht haben mögen. Der in jedem Konzert verkündete Anspruch, das älteste kontinuierlich stattfindende Jazzfest der Welt zu sein, bedingt eine Verantwortung. Man hat nicht das Gefühl, daß sich die Veranstalter, der Hessische Rundfunk zumal, dieser Tatsache bewußt sind. Das ist ein Problem fast aller ARD-Anstalten: sie haben - wie nur wenige Rundfunkgesellschaften anderer Länder - eine große kulturelle Tradition, aber meist kennen die Außenstehenden die Tradition besser als diejenigen, die sie eigentlich zu wahren hätten. Also, Herr Intendant und die Herren Programmdirektoren: wer einem Hause vorsteht, in dem das „Älteste Jazzfest der Welt" gewachsen ist, sollte den Baum, der da in 30 Jahren sein Dach entfaltet hat, nicht vertrocknen lassen, als sei er ein dürrer Strauch in der Wüste von Main-hattan und der ihr entsprechenden Geisteslandschaft.

Jazz aktuell

Gier nach Größe

3 Tage Jazz, Saalfelden

Die „3 Tage Jazz" von Saalfelden, dem Sommer- wie Winterfremdenverkehrsort zwischen Steinernem Meer und Ritzensee im Saaiachtal des Salzburger Pinzgaus, haben sich seit ihrem Stapellauf im Jahre 1978 zu einer Veranstaltung gemausert, die im Kalendarium der Jazzfeste Europas bereits mit Rang und Ruhm eingetragen ist. Ein anschaulicher Fall eines international vorzeigbaren und landesweite Publizität genießenden Festivals auf dem Lande, das das Flair einer Großstadtmusik in den eher kleinkarierten Alltag eines Fleckens bringt, für den der Tourismus jenseits von mondän einen Stellenwert besitzt. Die ehrgeizige Arbeit der Saalfeldener Jazzclique beschränkt sich jedoch nicht auf die „3 Tage". Diese sind vielmehr jeweils Höhepunkt eines ganzjährigen Konzertkontinuums, das man einst in kleinen Schritten aufbaute, Rückschläge inbegriffen, und heute zäh und zuversichtlich fortführt mit dem kultur- wie auch gesellschaftspolitischen Fernziel, der Bevölkerung von Saalfelden und seiner Region zu einem zeitgemäßen kulturellen Bewußtsein zu verhelfen.

Saalfeldens handlungsfähiger Jazzboß Gerhard Eder und seine rührigen Mitmacher entwarfen jedenfalls auch heuer für ihre „3 Tage Jazz" ein abwechslungsreiches Panorama des zeitgenössischen Jazz, das allemal ein künstlerisches Konzept erkennen ließ, viel versprach und auch viel hielt. In der üppigen, aus dem Angebot der Saison sorgsam wie gezielt getroffenen Auswahl dominierten die gereiften Künstler mit den großen Namen, waren Ensembles von jenseits des Atlantik in großer Übermacht, jene aus Europa hingegen höchst ungebührlich in der Minderheit. Zudem wurden viel zu viele Gruppen zusammengehäuft und nach dramaturgischen sowie sonstigen Bedürfnissen gereiht in drei unzumutbar langen, ein wenig hemdsärmlig organisierten Marathonkonzerten vorgestellt. Zehn und mehr Stunden einschließlich der Umbaupausen für ein Konzert sind sowieso zu viel, fühlte ich mich veranlaßt zu sagen: Vorbei! Wir habens überstanden.

Da kommt Kunst zu kurz, wird die passionierte Strategie der Präsentation brüchig und nahezu jeder Gruppe die Chance des Clous genommen. Ohne schnoddrig sein zu wollen: derartige Gier (der Veranstalter) nach Größe (des Festivals) muß man geißeln. Die übermäßigen Längen der Konzerte gehören abgeschafft, Beschränkung auf ein vernünftiges Maß und straffer organisierte Abläufe gefordert. Der Wille zum Widerstand gegen den Zugzwang jener durchaus trügerischen Praxis der Festivalmacher Jazzösterreichs, ein erdrükkend reichhaltiges Programm gegen das echte musikalische Erlebnis zu häufen, sollte deutlich zu erkennen sein, bevor das Publikum der Überfütterung überdrüssig wird.

Bis dahin dürfte es allerdings noch dauern, denn Saalfeldens „3 Tage Jazz" gingen wieder mit einem derartigen überwältigenden Publikumsandrang in Szene, daß man nicht umhin kommt festzustellen: in Österreich ist der Jazz ausgebrochen. In den Besuchermassen erblickte man nicht nur viele altgediente Jazzfreunde, sondern auch Leute, die das ganze Jahr über einen Bogen um Jazzkonzerte machen, vor allem aber unzählige Jugendliche, von denen sicher etliche eben erst einsteigen. Festivals wie jenes von Saalfelden dürften für die Ohren der Jugend Österreichs einen Dosenöffnereffekt besitzen.

Dies alles ist zweifellos sehr erfreulich, vor allem auch für Saalfeldens Veranstalter, macht doch das Klingen der Kasse das

Eindringlich und hinreißend heftig: Bill Brimfiled

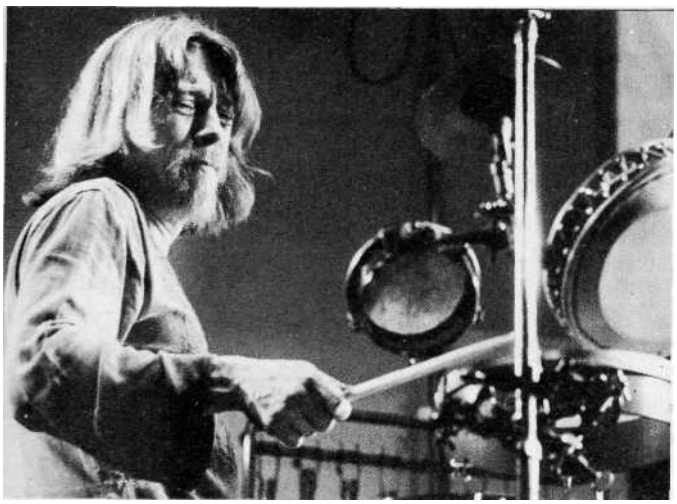
Blueswurzeln und Gospeldrall: Henry Threadgill

Fotos: Robert Urmann

Festival künftig machbar. Das Festzelt war überfüllt, sogar auf den Gängen zwischen Bänken hockten Besucher. Und vor der Bühne wurde das Gedränge gelegentlich so stark, daß man in den ersten Sitzreihen die Musiker nicht mehr erblickte. Gedanken sollte man sich jedenfalls über die Frage nach dem Alkoholkonsum der Besucher machen. Man stieß auf Betrunkene unterschiedlichen Grades, auf solche, die noch lallen, und solche, die nur noch liegen konnten. Im Zelt war es entsprechend laut, besonders störend bei leiser Musik. Baden Powell etwa unterbrach, spielte dann aber doch weiter.

Des Festivals Ouvertüre: Das Trio Karl Berger-Dave Holland-Ed Blackwell gestaltete mit Geist und Temperament konzentrierte Kostbarkeiten. Mit Leidenschaft überzeugte mit seinen stimmungsvollen, auf Weltmusik ausgerichteten Kreationen, Bennie Wallace, im Trio mit Eddie Gomez und Dannie Richmond in bester Gesellschaft, trieb mit viel Vehemenz, etlicher Dynamik und im typischen Tonfall sein unvermindert faszinierendes Spiel. Wo es künftig auch weitergehen kann, zeigte Shannon Jackson samt seiner Decoding Society. Ein Sextett, dessen Vormarsch allem Anschein nach in vollem Gange ist. Diese Urheber ihrer einprägsamen, offensichtlich einem Zug der Zeit gerecht werdenden Musik, inszenieren alles mit unbändiger Intensität und viel Energie, stülpen liebgewonnene Konventionen nahezu unüberbrückbar um. Hannibal Marvin Petersons vorwärts stürmende, bisweilen raffiniert gestaffelte Feuerstöße waren ihrer erfrischenden, mitunter frappierenden Durchforstung des rhythmischen Reviers glänzend in Szene. Sam Rivers und sein Orchester der elf Saxophonisten ohne Rhythmusteam faszinierte vor allem in vielen der orchestralen Ballungen und Geflechte der Klänge, die freilich nicht ständig makellos klappten. Eindringlich und hinreißend heftig musizierte schließlich zu des Festivals Finale das Joseph Jarman-Don Moye Quartet mit Bill Brimfield.

Tagsüber spielte im Garten des Saalfeldener Jazzclubs, direkt neben dem Festivalgelände gelegen, das Tone Jansa Trio mit Adelhard Roidinger und vielen Amerikanern als Gästen, jeweils ab Mittemacht machte im Jazzclub „Jazz im Stall" das Wiener Fritz Steiner Ensemble ein „Mitternachtsspektakel".



Erfrischende, mitunter frappierende Durchforstung des rhythmischen Reviers: Peter Giger

Konzentrierte Kostbarkeiten mit Geist und Temperament: Karl Ber-
9er .
Fotos: Robert Urmann

und Charme führte Abbey Lincoln ihre bewundernswerte Kunst des Jazzgesangs auf, von ihrem Trio unentwegt trefflich umsorgt. Henry Threadgills Siebenerrunde fabulierte zuerst recht frei, formulierte aber schließlich mit Bezug zur Vergangenheit, wobei Blues-Wurzeln und Gospeldrall - stürmisch ins Spiel gebracht und vom Publikum begeistert aufgenommen - Oberhand gewannen. Airto Moreira schoß ein Feuerwerk an Rhythmen ab, Baden Powell brachte behutsam seine phantasievolle Gitarrenpoesie, beide miteinander musizierten schlechthin großartig. Atemberaubend dichte Dialoge.

Mitreißend startete Mathias Rüeggs Vienna Art Orchestra die zweite Runde der ,,3 Tage". Ein phantastischer Klangkörper mit vorzüglichen Solisten, eine kluge Auslese kunstfertig orchestrierter Kompositionen von Scott Joplin bis Ornette Coleman, ein Respekt und Beifall verdienender Bandleader. Das Trio Codona, Collin Walcott, Don Cherry und Nana Vasconselos, kein bißchen angeknackst, Trümpfe feinerer Art spielte er jedoch nicht aus. Seine Soul singende Schwester Pat bereitete wenig Freude, sein Wirken mit dem „Boys Choir of Harlem", einem froh wie freudig agierenden schwarzen Knabenchor, ist hingegen eine famose Sache.

Am Beginn des dritten Tages bahnt sich Blaise Catala, Barre Phillips und Trilok Gurtu in den Schaffensprozessen ihrer kammermusikalischen Köstlichkeiten frei wie zügig eigenwillige Wege. Vielfarbig schillernde, mitunter skurril anmutende, aber immer Zusammenhang und Sinn besitzende Musik, mit neutönerischer Auffassung erfinderisch sortiert. Wenig überraschend, aber jedenfalls eindrucksreich und erfreuend waren die meisten der Duette von Larry Coryell und Michael Urbaniak. Die Family of Percussion, die durchaus bewunderungswürdig aufeinander eingespielte Viererschaft der Perkussionisten Peter Giger, Doug Hammond, Tom Nicholas und Trilok Gurtu setzte sich mit Überdies wurde das 1. Saalfeldner Jazzsymposium durchgeführt. Seiner Mängel wegen sollte man es aber nicht einfach als Marotte der Macher des Festivals abtun. Über „Die Macht der Medien" referierte Dr. Johann Preininger, über „Punk- Funk - No Wave" fand kaum eine Diskussion statt, Prof. Gerhard Wanker brachte „Beispiele neuer Musikerziehung", Prof. Günther Plohovich berichtete über „Jazz im Unterricht", Erwin Hörl erzählte seine Probleme als „Lehrer an einer Musikschule", Mathias Rüegg erläuterte Neues über „AKM-mögliche Tendenzen" und Gerhard Laber lamentierte über seine Situation als „Musikant zu Salzburg". Der Vielzahl der Themen wegen gab es nur sehr beschleunigte Gespräche und oberflächliche Debatten. Aus der Mischung der Meinungen konnte man jedenfalls keinen gültigen Eindruck gewinnen.

Robert Urmann

Jazz aktuell

Ost-West-Session: **Bernd** Konrad (links) mit Mitgliedern des Music Ensemble of Benares und Peter Sonntag (rechts) Foto: Hans Kumpf

Indische Musik mit Jazz kombiniert

Music Ensemble of Benares

In mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich geriet ein Konzert im Stuttgarter Jazzlokal „Bruddler". Die IG Kleinkunst, eine neue dort residierende Einrichtung, präsentierte das fünfköpfige Music Ensemble of Benares. Die Sitar (Shivanath Mishra) und Tabla (Prakash Maharaj) sind hierzulande als die wichtigsten Klangerzeuger der Klassischen Musik Indiens bekannt. Weniger geläufig ist die Tamboura, deren Spieler fernab jeder akrobatischen Virtuosität auf den vier Saiten die jeweiligen Borduntöne der Stücke zu markieren hat. Günther Paust aus Esslingen, der dieses Instrument handhabt, hielt sich wiederholt längere Zeit in Indien auf und brachte von dort die Gruppe zu einer ausgedehnten Tournee nach Europa mit.

Selten nur kann man den Sarod (Vikash Maharaj) hören, wie die Sitar ein melodiöses Saiteninstrument. Die Shanai (Ustad Khadim Ali Khan) ist ein oboenartiges Instrument, das zu erleben in Europa erst recht eine Rarität darstellt. Mit ihren „aufheulenden" Glissandi und „scharfzüngigen" Staccato-Attacken brachte die Shanai ein sehr belebendes Moment in die Musik ein. Bemerkenswert war aber bereits bei der „reinen" indischen Gruppe die moderne Aufgeschlossenheit. Während in den hierarchischen Strukturen der Tradition ganz direkte musikalische Wechselgespräche nicht vorgesehen sind, brachte das Music Ensemble of Benares diese Art - auch von einem weniger vorgebildeten Publikum mitvollziehbare - Kommunikation ein. Zentralfigur war hierbei der Tabla-Spieler Prakash Maharaj.

Ein Risiko ist es stets, wenn die komplexe Musikkultur Indiens mit Jazz kombiniert wird. Mehr als Kompromisse auf einem kleinen gemeinsamen Nenner kann es dabei nicht geben, Integrationsbemühungen müssen auf beiden Seiten vorhanden sein. Die Spieler von Sitar, Tabla und Tamboura traten im letzten Jahr mit John Handy auf und haben somit in diesem Metier Erfahrung. In Stuttgart gesellten sich zur indischen Gruppe nun der Saxophonist Bernd Konrad, der Pianist Jörg Ziegler und der eigens aus Aachen angereiste Kontrabassist Peter Sonntag.

Die schwierigen indischen Rhythmen (Tala) mußten zwangsläufig außer acht gelassen werden, aber die in den Ragas festgelegten Skalentöne waren der gemeinsame Bezugspunkt. Zunächst eine solistische Vorstellung eines jeden Melodieinstrumentes im „Alap", bei dem der Charakter und Tonvorrat eines Musikstücks umrissen wird, begleitet nur von der Tamboura: mit Pedal verschleierte Arpeggien des Klaviers, gezupfte Glissando-Töne auf zwei Baßsaiten gleichzeitig, Triller und mikrotonale Verschiebungen des Sopransaxophons. Das Sopransax im avantgardistischen Jazz wurde ja - wegweisend durch John Coltrane - durch die Shanai beeinflußt. Deswegen war es interessant, das Original und die „klangliche Annäherung" gemeinsam zu hören.

Als alle musikalische Fäden in der Hand habender Faktor erwies sich erneut Pandit Prakash Maharaj - er gab die Einsätze, reagierte wach auf seine Mitmusiker und vermochte auf den beiden Tabla-Trommein auch zu swingen. In Duo-Kombinationen war er ein aufmerksamer und sensibel reagierender Partner. Die Ost-West-Session verlief für alle Beteiligten befriedigend. Das indische Quintett selbst machte durch sein Gastspiel im „Bruddler" beste Werbung für seine Tournee, die auch noch im November anhält.

. . Hans Kumpf

66 Stunden Jazz wöchentlich

Radio WKCR in New York

Unter den vielen Radiostationen in den USA und in New York hat WKCR auf 89.9 UKW sicher eine Sonderstellung. Neben Berichten über Rentenkontrollen in den USA, Atommülltransporten und die Abhängigkeit von den mexikanischen Öltransporten nimmt der Jazz und die moderne Avantgarde-Musik einen großen Teil des „non-commercial"-Programms ein. Daß die Radiostation ein Teil der Columbia-Universität ist, gibt ihr die Möglichkeit, über ihr Programm frei zu entscheiden, frei von Parteienproporz oder staatlicher Einflußnahme.

Cliff Preiss ist einer der 30 Mitarbeiter der Jazzabteilung; er berichtet im nachfolgenden Interview mit Michael Frohne über die Schwierigkeiten der Station und über die Unterschiede zu anderen, kommerziellen Radios in den USA und staatlichen Radios (öffentlich-rechtlich genannt) bei uns:

„Zu den 66 Stunden, die uns wöchentlich für das Jazzprogramm zur Verfügung stehen, spielen wir zu besonderen Gelegenheiten, wie z. B. Geburtstagen von berühmten Jazzmusikern, sogenannte Mini-Festivals. Von 5 Uhr morgens senden wir ein mehrstündiges Programm mit der Musik eines Musikers. Im Juni war das letzte mit 16 Stunden ununterbrochenem Jimmie Lunceford Big Band Jazz."

„Sind das die bekannten Festivals?"

„Was uns so beliebt gemacht hat, das sind jene Festivalprogramme, bei denen das Gesamtwerk eines Musikers in chronologischer Reihenfolge präsentiert wird. Dazu kommen Interviews mit den Musikern. Das längste Festival, das wir je hatten, war das über Louis Armstrong. Es dauerte 250 Stunden, ca. 11 Tage, wobei es neben dem normalen Programm an jedem Tag ausschließlich Armstrong-Musik mit Interviews gab."

„Werden auch Musiker vom Sender zu Interviews eingeladen?"

„Ja. Ich habe das Steve Lacy-Festival gemacht; 96 Stunden nur Lacy mit Interviews mit Steve, Roswell Rudd, Charlie Rouse. Neben den Schallplatten haben wir auch Privataufnahmen von Mal Waldron gespielt, Duo-Aufnahmen mit Lacy. Außerdem haben wir das Konzert, das bei den Vereinten Nationen als Teil des Anti-Apartheid-Programms stattfand, ausgestrahlt. Jeden Montagabend zwischen 6 und 9 Uhr senden wir Live-Sessions aus verschiedenen Clubs in New York. Wir haben Verträge mit diesen Clubs, um bei ihnen aufnehmen zu können. Und was wir noch machen, und was meiner Meinung nach keine andere Station regelmäßig macht: Jeden Mittwoch kommt ein be-

rühmter Musiker ins Studio und stellt sein eigenes Programm zusammen. Er sucht sich Platten aus unserem Archiv aus und kommentiert diese. In der letzten Woche war George Russell hier und hat Musik von Miles Davis, Strawinsky, Debussy und Marvin Gaye vorgestellt."

„Verdienen die Leute, die hier arbeiten, Geld?"

„Alle, die hier arbeiten, sind Studenten der Universität oder waren Studenten und verdienen kein Geld! Lediglich in den Sommerferien, wenn die anderen Studenten Ferien haben, wird ein Gehalt für den verkleinerten Stab gezahlt."

„Woher kommt dann das Geld für den Betrieb der Station und für das Material, die Bänder, die Ausrüstung?"

„Dies ist die Radiostation der Universität und wir bekommen daher etwas Geld; leider seit 10 Jahren den gleichen Betrag, obwohl der Dollar 1972 und 1982 zwei Paar Stiefel sind! Neben erhöhten Reparaturkosten, Neuanschaffungen und gestiegener Inflationsrate macht uns der Sender Schwierigkeiten. Bisher war es nicht nötig, die Hörer um Geld anzubetteln, und mit der Drohung, nicht mehr zu senden, zu argumentieren. Aber wir haben große technische Probleme. Diese werden wir mit dem Fundus .Technical Difficulties' im August zu lösen versuchen. Wir verkaufen die Programmvorankündigungen der Station, Discographien der Musiker und T-Shirts. Hörer werden aufgefordert, Geld für die Ausrüstung zu spenden; daher stammt auch ein großer Teil der Geräte, die du hier siehst, die jetzt aber zum Teil 12 oder 15 Jahre alt sind. Eines unserer Probleme ist, daß wir nur Mono senden können; eine Umrüstung auf Stereo würde zu viel Geld verschlingen."

„Können Sie einiges über das übrige Programm berichten, das Sie machen?"

„Wir denken, daß wir eine echte Alternative zum kommerziellen Radio bilden, sowohl im Jazz als auch in der Klassik oder auch mit der Ausstrahlung von ethnischer Musik aus allen Volksgruppen, die hier in New York beheimatet sind. Wir senden indische Musik, jeden Samstag 2 Stunden ein Programm mit dem Titel .Sounds of China' und ca. 16 Stunden Musik und Neuigkeiten aus Mexico, Haiti, Süd- und Mittelamerika. Wir möchten auch diese Länder kulturell repräsentieren, anders als andere Stationen."

„Gilt WKCR als eine Art Sprungbrett für die Ansager oder die Techniker zu den kommerziellen Radios?"

„Nein, obwohl es einige Leute gibt, die nach ihrer Studentenzeit und der unbezahlten Arbeit bei uns den Sprung in die großen Radiostationen geschafft haben."

„Seit wann gibt es WKCR, und hatten Sie am Anfang ungefähr das gleiche Programm oder haben sich da grundlegende Dinge geändert?"

„Das Jazzprogramm ist jetzt der größte Programmteil, obwohl das im Gründungsjahr 1949 nicht so war. Wir waren die erste Universitätsradiostation und haben fast ausschließlich über schulische Vorkommnisse berichtet - neben etwas Klassik und leichter Unterhaltungsmusik. Ende der 60er Jahre, in der Zeit der Studentenunruhen, war die Station einer der Informationspunkte für die Studenten und die wollten keine seichten Unterhaltungs-Schu-bi-du-Schnulzen mehr hören, sondern John Coltrane und Eric Dolphy. Und was die Schallplatten-Situation betrifft: Können Sie sich vorstellen, daß es damals genau zwei Charlie Parker-Scheiben zu kaufen gab? Da war es geradezu revolutionär, daß wir ein Charlie Parker Festival zusammenbrachten! Es machte uns weltbekannt! Möglich war das nur mit den Mega-Kollektionen von einigen Sammlern und unseren guten Verbindungen zu diesen Leuten, die manchmal ihre Schellacks selbst ins Studio brachten und uns mit Argusaugen beim Abspielen überwachten!"

„Wie sieht das Programm der öffentlichen Rundfunkstationen aus?"

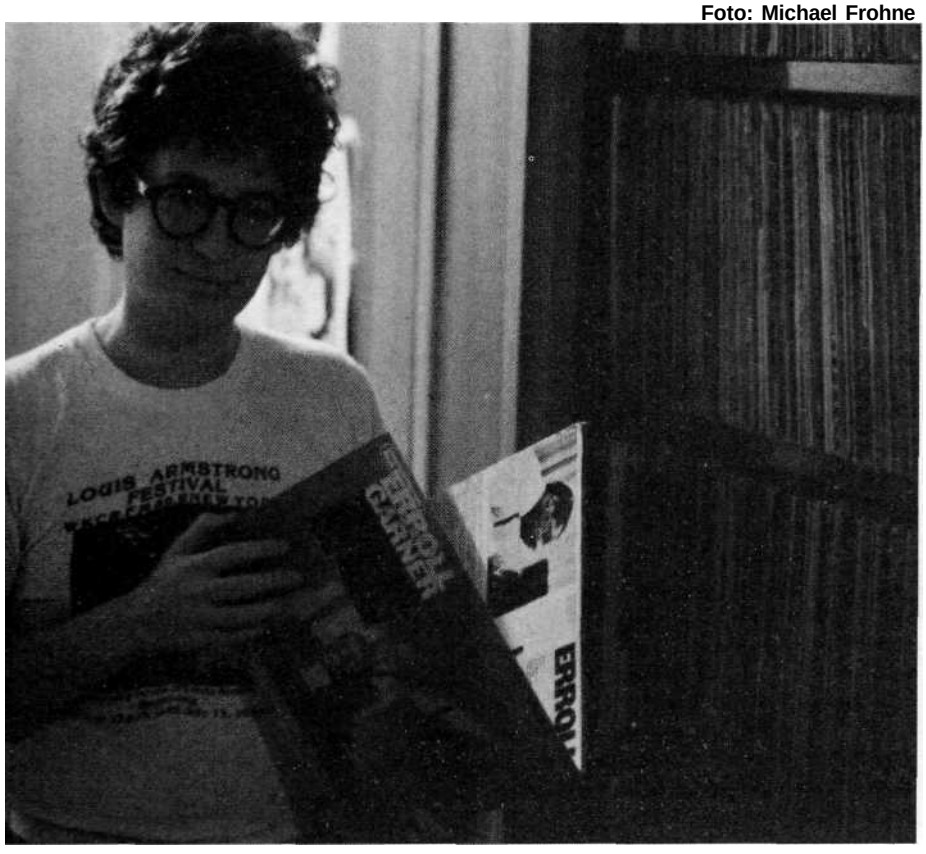
„Diese sind abhängig vom Geld, das ihnen der Staat zur Verfügung stellt, und da bleibt aus dem sogenannten ‚Arts Fund' immer weniger Geld für den Jazz übrig. Auch eine Folge des Regierungswechsels. Es scheint wichtiger zu sein, über das britische Drama zu berichten und Opernaufnahmen von europäischen Sängern zu bringen, als auf die einzige eigenständige Musik einzugehen, die Amerika je hervorgebracht hat. Sämtliche öffentlichen Stationen haben sich geweigert, hier in New York ein Konzert vom Art Ensemble of Chicago auszustrahlen, obwohl es vom National Public Radio (NPR) veranstaltet worden war. Wir haben das natürlich gerne gesendet."

„Werden in Ihrer Station auch der europäische Jazz und die Avantgarde berücksichtigt?"

„Wir haben ein eigenes Programm am Freitag von 6 bis 9 Uhr abends, in dem Donald Miller europäische Improvisationsmusik von Peter Brötzmann über Stockhausen zu Derek Bailey und seiner Company vorstellt und kommentiert. WKCR hat außerdem die Koproduktion des ersten Company-Konzerts in den USA übernommen. Auch das Lacy-Festival war eine gute Gelegenheit, europäische Formationen wie das Globe Unity Orchestra kennenzulernen. So wird dieses Spektrum gut abgedeckt. Leider sind Platten von Kagel, Stockhausen sowie die Acoustic-Serie der Deutschen Grammophon oder Wergo-Platten in den Schallplattenläden der USA sehr schwer oder gar nicht zu bekommen. Wir sind auf die Firmen in Europa angewiesen und möchten deshalb einen dringenden Appell an alle Avantgarde-Labels und Eigenlabels richten, uns ihre Platten zuzuschicken. Unsere Adresse ist: WKCR, Columbia University, 208 Ferris Both Hall NY, NY 10027."

•--.'••••--,'•-. ^ **Michael Frohne**

Echte Alternative zum kommerziellen Radio: Cliff Preiss vom WKCR New York
Foto: Michael Frohne



Jazz aktuell

**Gelungene Stadtmusik,
brüchige Jazznacht**

Jazzfest Unna '82

Chancen und Grenzen der Sozialisation von Jazzmusikern offenbarten sich beim Jazzfest Unna '82 - zwischen Hoffnung und Enttäuschung. Allerdings ging das Konzept der Veranstaltung - aus Anlaß von zehn Jahren „Jazz aktuell" in Unna - bis an die Extreme der Anpassungsmöglichkeiten von Jazzmusikern. Positive Akzente setzte die „Stadtmusik" auf dem Alten Markt, negative Punkte entschleierte die „Jazznacht" in der neuen Stadthalle.
Auf dem Marktplatz: Links westfälische Blas- und Knüppelmusik, schräg gegenüber portugiesische Folklore, in der Mitte ein biederes Akkordeonorchester, überall dazwischen Jazzer mit ihren Instrumenten, Getöse von allen Ecken und Enden. Doch was als sinnverwirrendes Chaos anmuten mochte, hatte Methode: Konfrontation mit ungewohnter Musik, mit dem Ziel der Integration von Profi- und Laienmusikern. Dafür hatte der niederländische Jazzmusiker und Komponist Willem Breuker zu seinem „Kollektief" sechs Amateurgruppen aus der Hellwegstadt vereint. Insgesamt 150 Mitwirkende, zwischen sieben und siebzig Jahren.
Mit erst zögernder, dann wachsender Begeisterung hatten sich der Breukerschen Partiturteile angenommen: das Hohner-Akkordeon-Orchester Unna-Königsborn, das Hellweger Blasorchester, die Big Band und die Improvisationsgruppe der Jugendkunstschule; bei ihren gewohnten Materialien blieben die portugiesische Folkloregruppe und der Freie Spielmannszug, letzterer aus Mangel von Notenkenntnissen.

„Die Hinterseite der Musik" nannte Breuker das Spektakel, das in aller Öffentlichkeit zweimal aufgeführt wurde. Damit wollte er hinter die polierte Vorderansicht einer perfekten Aufführungspraxis führen, dahin, wo Volksmusik ist. Ähnlich waren schon Manfred Niehaus in mehreren Städten und Peter Kowald in Wuppertal verfahren. Auch in Unna war der Entstehungsprozeß wichtiger als das Ergebnis.
In einer so bunten wie ohrenbetäubenden Jahrmarktatmosphäre lief die Inszenierung dann auf dem Alten Markt ab. Aus Nebenstraßen marschierten Musikzüge auf, während auf dem Platz (der Zeitplan klappte hervorragend) die anderen Gruppen schon angefangen hatten, das „Kollektief" marschierte umher, begegnete unterwegs dem Blasorchester, vom einen Ende ertönte der „Jäger aus Kurpfalz", während am anderen die Improvisationsgruppe vor sich hin dudelte. Gags lockerten immer wieder auf, wenn in einem Etagenfenster sich zwei Trompeter (Andreas Altenfelder und Boy Raaymakers) sich über moderne Musik mokieren und „Oh mein Papa" anstimmen, oder wenn plötzlich ein Feuerwehrwagen mit Blaulicht und Martinshorn (auf dessen Tonfolge Breuker eine Passage abgestimmt hatte) heranbrauste, nur um Blumen zu gießen.
Doch auch musikalisch gelang das einstündige Opus mit einem fulminanten Finale von Willem Breuker von einer Hebebühne aus dirigiert. Der Schlußsatz hatte es in sich: „Richard Wagner auf einem ungarischen Dreirad (damit er nicht umfällt)". Willem Breuker schätzt sich anders ein als Richard Wagner oder gar Ludwig van Beethoven: „Mit mir kann man wenigstens noch'n Bier trinken, mit Beethoven nicht." Kulturpolitisch gesehen war diese „Stadtmusik" von Unna eine Großtat, die sich in der Stadt positiv auswirken wird - initiiert von Jazzern!
Brüchig bleibt dagegen die Jazznacht vom 18. auf den 19. September in der Stadthalle in Erinnerung. Vom Veranstalter idealitischen Sinnes so gedacht, daß sich aus 20 Musikern - repräsentativ für die letzten zehn Jahre - mehr oder weniger zufällig Gruppierungen bilden sollten. Doch die Verbrüderung früherer Jam Sessions, es gibt sie nicht mehr.
Am besten funktionierten daher fest eingefahrene Formationen und einander geistesverwandte Persönlichkeiten. Intime Dialoge ergaben sich beispielsweise trotz Hallenklima und über 2000 Besuchern zwischen Gunter Hampel und Jeanne Lee. Sobald aber Willem Breuker dazu kam, gelang die Verständigung nur noch

„Die Hinterseite der Musik": Willem Breuker macht Stadtmusik in Unna
Foto: Hans Walter Schäkermann

bruchstückhaft; 15 Jahre sind eben nicht leicht wieder aufzuholen, zu weit haben sie sich voreinander entfernt. Sehr dicht beieinander lagen dafür Peter Brötzmann, Albert Mangelsdorff und „Baby" Sommer, zusammengehalten und in Spannung gehalten vor allem von „Baby" Sommer. Dessen Zugriff versagte dann aber, als sich zu ihm, Peter Brötzmann, Irene Schweizer und Leo Smith noch Maarten van Norden vom Breuker-Kollektief gesellte. Der casus knacksus lag im „etc.", denn van Norden röhrte am Tenorsaxophon derart unmotiviert, daß zwischen den anderen jeder Ansatz zu Interaktionen zerstört wurde. Daraufhin brachen sie ab - ein ebenso peinlicher wie bezeichnender Eklat.

Friedlicher ging's im anderen Raum, einer Turnhalle zu. Charlie Mariano, Philip Catherine, Eberhard Weber, Nana Vasconcelos und Collin Walcott ergingen sich in schmucken Komplimenten, die niemandem weh taten, auch niemand aufregten. Auch das Trio Codona konnte seine aus exotischen Kulturen gemixte Weltmusik friedfertig ausbreiten. Welcher Kontrast dagegen der enervierende Free Funk der Decoding Society von Shannon Jackson. Jackson hätte noch in anderen Konstellationen trommeln sollen, aber der Star ließ sich nur mit Albert Mangelsdorff auf ein Duo ein, in dem die beiden jedoch über große Strecken aneinander vorbei agierten. Verständnisvoller schon das Zwiegespräch der Keyboard-Exponenten Wolfgang Dauner und Jasper van't Hof.

Zwei Solisten - ausgerechnet - stachen heraus. Leo Smith, renommierter Komponist großorchestraler Werke, zeigte Wurzeln seiner Musikalität auf (als Solist war er nicht vorgesehen gewesen). Und Abdullah Ibrahim (Dollar Brand), allein gelassen von Don Cherry, beschwörte am Klavier singend seine afrikanische Heimat. Ego-Trips sind offenbar unproblematischer als Gruppen-Feeling.

Ein geplanter Workshop unter Gunter Hampel war nämlich gar nicht zustandegekommen. Und trotz zweistündiger Verlängerung - bis sechs Uhr morgens insgesamt zehn Stunden - fiel eine weitere Begegnung von europäischen Free Jazzern völlig aus.

Werner Panke

Kulturpreis **für**

Nikiaus Troxler

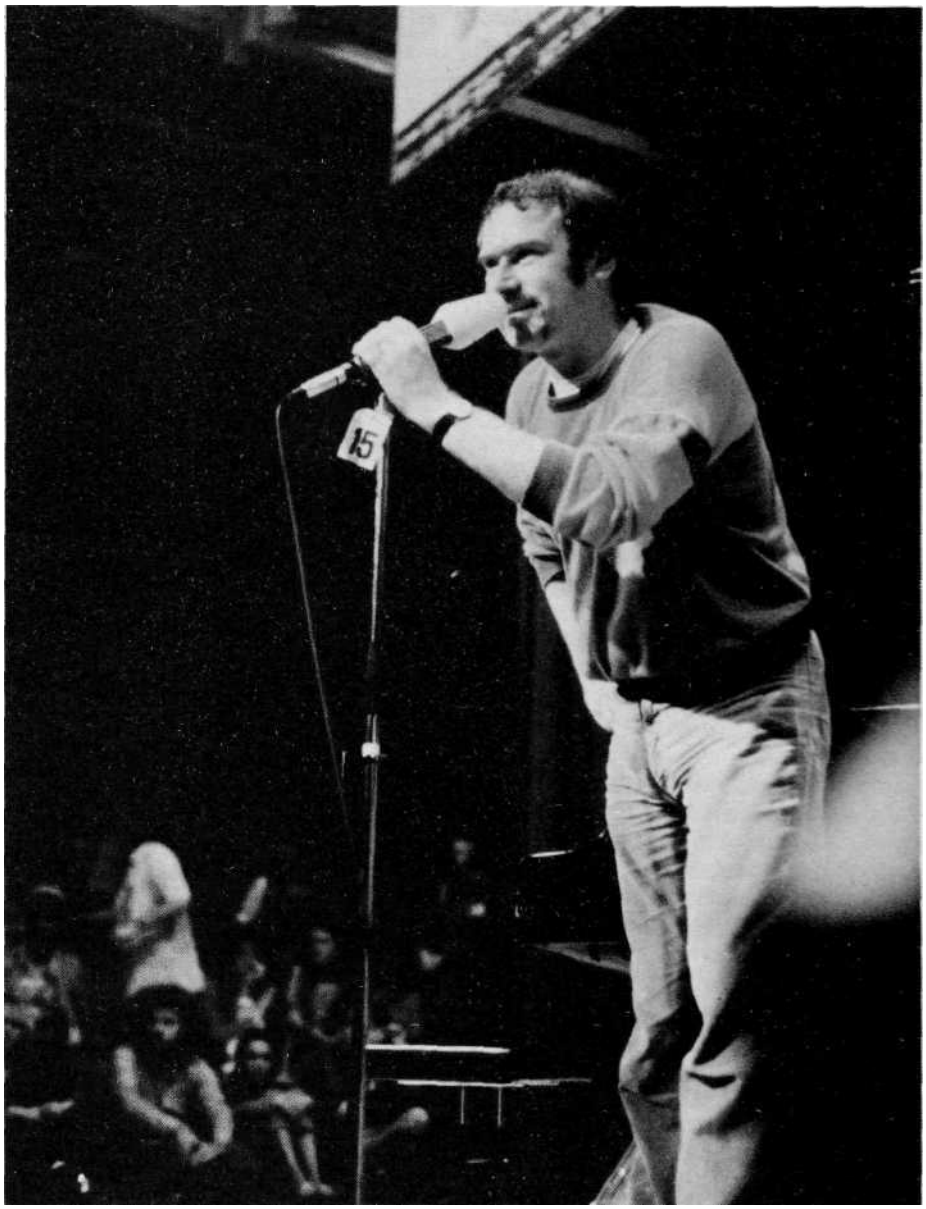
Ein staatlicher Kulturpreis für Jazz, das ist nach wie vor eine Seltenheit, ein Novum gar in unserer Kulturlandschaft, zu sehr ist diese Musik, vor allem in ihren Gegenwartsformen, nach wie vor mit dem „Odium" des Außenseitertums, des Sprengens üblicher musikalischer Normen, ja der Provokation bürgerlicher Vorstellungen und Erwartungen verbunden. Wenn solch ein Preis dann nicht etwa von einer kulturellen Fachjury in irgendeiner großstädtischen Kulturmetropole, sondern von einer Gruppierung von Politikern verliehen wird, die zudem Regierungen von Landesteilen vertreten, die zu den konservativsten der Schweiz zählen, ist die Sensation perfekt.

Die Innerschweizer Kulturstiftung, die heuer ihr dreißigjähriges Bestehen feiert und dieses Jahr erstmals einen Jazzrepräsentanten ehrte, wurde geschaffen, um kulturelle Leistungen der Innerschweiz auszuzeichnen, wobei es nicht in erster Linie um eine Förderung von Künstlern geht, sondern darum, ihnen staatliche Anerkennung auszusprechen, ein Lebenswerk staatlich zu würdigen. Der Stiftungsrat setzt sich aus Innerschweizer Regierungsvertretern der Kantone Luzern, Schwyz, Uri, Zug, Ob- und Nidwaiden zusammen, die ihren Kulturpreis 1982 zu gleichen Teilen dem Innerschweizer Schriftsteller, Volkskundler und Namensforscher Josef Zihlmann und Nikiaus Troxler, Grafiker, Initiator und Organisator der Willisauer Jazzfestivals, verliehen.

Die Preisverleihung mit offiziellem Festakt fand Mitte September unter großer Beteiligung von Regierungs- und Behördenvertretern im Willisauer Mohren-Saal statt, musikalisch umrahmt von der Gruppe Impetus des Innerschweizer Pianisten, Komponisten und Jazzensembleleiters John Wolf Brennan, und wurde von Schultheiß Dr. Walter Gut, Erziehungsdirektor des Kantons Luzern und Präsident der Innerschweizer Kulturstiftung persönlich vorgenommen. Mit großem Beifall wurde dabei die jazzengagierte Laudatio des bekannten Schweizer Schriftstellers Peter Bichsel aufgenommen, der nicht nur dem Preisträger Nikiaus Troxler, sondern auch den „sehr geehrten Herren Regierungsräten" zu diesem Preis gratulierte.

Johannes Anders

Wurde für seine kulturellen Leistungen in der Innerschweiz ausgezeichnet: Nikolaus Troxler, Initiator und Organisator des Willisauer Jazzfestivals **Foto: Johannes Anders**



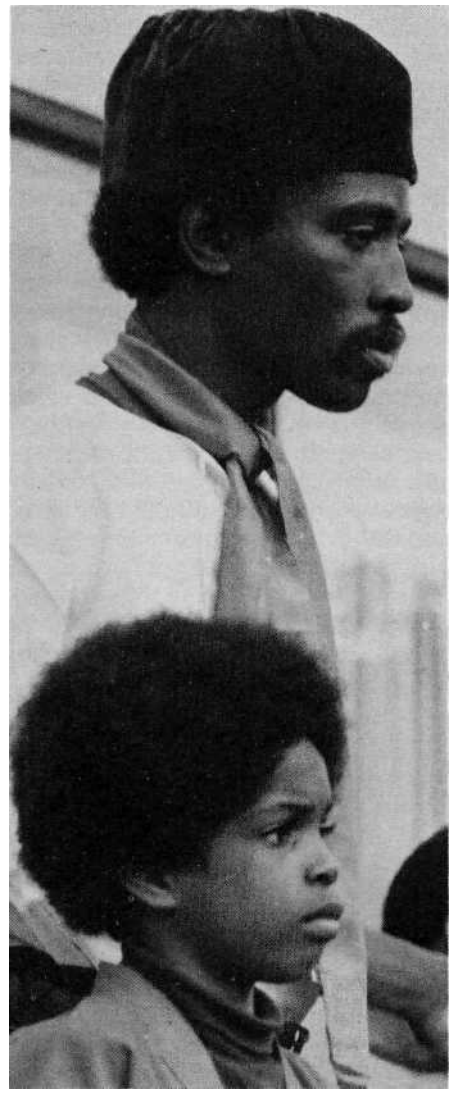
Jazz aktuell

Kreuzberg ist nicht Harlem

Hannibal Marvin Peterson

Jazz in der Kirche? Das kann hierzulande leicht zu einer etwas verkrampften Übung werden, mit der sakrale Stätten dem „Geist der Zeit" geöffnet werden sollen - Stichwort Jazzmesse. Die Schwarzen in den Vereinigten Staaten haben ein vitaleres Verhältnis zum Gotteshaus. „Wir schreien, wir klatschen, wir stampfen mit den Füßen, damit Gott uns nicht überhört," sagte Marvin Peterson bei einem Konzert in der Passionskirche in Kreuzberg. Hier, in diesem Berliner „Harlem" sind die Schwarzen die Türken, die nicht als „Nigger" sondern als „Kanaken" gedemütigt werden, hier wie dort Arbeitslose, verfallene Häuser, Schmutz, Verzweiflung, Kampfgeist, Resignation ...

In solchem Umfeld präsentierte Hannibal Marvin Peterson sein Quartett zusammen mit dem Boys Choir of Harlem. Kernstück des Programms war das oratorische „Angels of Atlanta", das Peterson mehr als zwanzig brutal in Atlanta ermordeten schwarzen Kindern gewidmet hat. In beschwörender Eindringlichkeit intonierte der von Walter Turnball geleitete Chor die Botschaft: „There is no death in Spirit, there is no death for an Angel..." - von der hellen Trompetenstimme Marvin Petersons in hymnische Höhen gesteigert. Mit diesem Werk schließt er an das Mitte der siebziger Jahre entstandene „Children of Fire" an, einer musikalischen Predigt für die leidgeprüften Kinder von Vietnam, bei der er sich jedoch ausschließlich auf instrumentale Mittel und Einzelgesang beschränkte. Durch die chorische Dimension erhält „Angels of Atlanta" eine noch größere Wucht der Aussage, die von Naivität und Pathos im besten Sinne getragen ist. Hierauf die Kriterien herkömmlicher Jazzkritik anzuwenden, überlasse ich den Ignoranten. Neben der „Programmusik" brachte der Harlemer Knabenchor Gospelgesänge zu Gehör, die allesamt unter die Haut gingen, und stellte dabei seine ausgefeilte Gesangstechnik unter Beweis. Für diese Musik schien die Passionskirche der angemessene Aufführungsrahmen zu sein, ebenso wie für die vokale Kunst von Petersons Frau Pat, die in ihren Spirituals und Songs eine unglaubliche Expressivität entfaltete - etwa wenn sie voller Emotionen das alte, ewig-neue „Sometimes I feel like a motherless child" intoniert. Mit viel Atem und Stimmvolumen gibt sie sich zur Gänze in ihrem Gesang aus, bringt tatsächlich „The inner voice" (so der Titel eines von ihr komponierten Songs) zu Gehör. Neben ihrer Ausdrucksstärke beeindruckt die Sängerin durch einfallsreiche Phrasierung und geschmeidige Stimmführung, mit der sie auch textarme Passagen mühelos zu füllen vermag.



Die Kinder Ins Herz geschlossen: Hannibal Marvin Peterson Foto: Eberhard Janke

Marvin Peterson ist als Trompeter ein Phänomen. Der 1948 in Texas geborene Musiker, der insbesondere als Solist im Gil Evans Orchester hervorgetreten ist, hat seinem Instrument (nach allen elektronischen Verfremdungen und saxophonorientierten Tonbildungsbemühungen seiner Kollegen) den strahlenden, blechernen Naturton zurückerobert, wobei er sich mit Vorliebe in den höchsten Registern bewegt. Im Kuppelbau der Passionskirche gelangen ihm mit himmelwärts gerichtetem Instrument eindrucksvolle akustische Effekte. Immer wieder verließ er bei seinem Spiel die funktionsharmonische Basis und beschritt überraschende melodische Seitenwege. Mit seinem kraftvollen, voluminösen Horn formt er eine eigenwillige Tonsprache, die ihn in die Phalanx der großen Jazztrompeter einreiht. Neben seinen musikalischen Fähigkeiten gelingt es Peterson, einen intensiven Kontakt mit seinen Zuhörern aufzubauen. Insbesondere die Kinder, die er ins Herz geschlossen zu haben scheint, bezieht er in sein Spiel ein, spricht sie immer wieder an und animiert sie zum Mitmachen. So überträgt sich die menschliche Wärme seiner Persönlichkeit nicht nur in der Musik auf das Auditorium.

Von den übrigen Instrumentalisten profilierte sich nur T. M. Stevens am elektrischen Baß. Voller Spielfreude steigerte er sich mit hartem Fingeranschlag in furiose Läufe, die in akkordischen Clustern kulminieren. Allan Nelson lieferte dazu zwar handwerklich solide Schlagzeugarbeit, die aber zu vordergründig mit aufdringlichem Beat die Musik zertrommelt. Dem Pianisten Michael Cockran stand bei diesem Konzert nur ein elektrisches Klavier zur Verfügung, dessen näselnder, schneidender Ton keinerlei differenzierte Entfaltung zuließ. Überhaupt stellt sich hier die Frage, ob im Kirchenraum eine derartige Elektrifizierung mit Lautsprechertürmen und den entsprechenden Phonstärken nicht fehl am Platze ist - wurden doch dadurch die akustischen Möglichkeiten eines mächtigen Raumvolumens einfach „zugedeckt". Der elektrische Ausstattungswahn mag ein Grund dafür gewesen sein, daß der instrumentale Teil des Programms in seiner Wirkung deutlich gegenüber den vokalen Stücken, bei denen die Lautstärke der Begleitinstrumente notwendigerweise zurückgenommen wurde, abfiel.

Trotz aller Publikumsresonanz, trotz allen Mitklatschens, Mitsingens, Mitmachens - die ekstatische Atmosphäre der „schwarzen" Kirche wollte sich nicht einstellen. Hier hatte sich ja auch keine Gemeinde versammelt, sondern Menschen, denen diese Umgebung eher fremd war. Befangenheit löste die Fremdheit allerdings nicht aus. Ohne Umschweife wurde Besitz von dem ungewohnten Hörraum ergriffen, wenn etwa das Chorgestühl als Resonanzboden für die lautstarke Forderung nach einer Zugabe herhalten mußte. Die Musik war offensichtlich „angekommen", für die Botschaft bleibt dies fraglich. Klar wurde jedoch: Kreuzberg ist doch nicht Harlem.

Eberhard Janke

Demnächst In Deutschland

Horace Tapscott

Wenn man sich als Tourist in Sachen Jazz in Los Angeles und Umgebung umschaut, dann stößt man ziemlich bald auf den Namen Horace Tapscott. Sei es im Memory Lane, einem wirklich hippem Jazzclub, in der Immanuel United Christian Church oder bei einem der vielen Konzerte in Universitäten; irgendwo kann man sicherlich den Pianisten solo, mit seinem Trio oder mit dem Pan-African Peoples Arkestra erleben und sich überrascht fragen, warum man ihn, der mittlerweile 48 Jahre alt ist, bisher nur dem Namen nach kannte.

Ein Grund liegt bestimmt darin, daß es Horace Tapscott immer ablehnte, kom-

merzielle Zugeständnisse an marktorientierte Plattenproduzenten zu machen, ein weiterer ist vielleicht noch viel wichtiger: Tapscott legt größten Wert auf die Verbindung seiner Musik mit der schwarzen Community. Deshalb gründete er auch Anfang der 60er Jahre UGMAA, eine Organisation, die, ähnlich der AACM, das künstlerische Potential junger Musiker fördert. Die musikalische Seite von UGMAA präsentiert in der Öffentlichkeit das Pan-African Peoples Arkestra, das regelmäßig Freikonzerte gibt und somit an eine alte Tradition in LA anknüpft. Denn Tapscott erinnert sich: „AIs ich ungefähr 13 war, gab es jeden Sonntag im Lincoln Theater ein Konzert mit Roy Porter und seiner Big Band oder einer anderen Gruppe. Das war etwas, worauf ich mich jeden Sonntag freute."

Tapscott, am 6. April 1934 in Houston geboren, wurde von seiner Mutter, einer Jazz-Pianistin, frühzeitig ermutigt, Klavier zu spielen. Nach einigen Jahren wandte er sich aber der Posaune zu, da Geige und Klavier als Instrumente für Muttersöhnchen galten. Mitte der 40er Jahre zog seine Familie nach LA. In der Lafayette Junior High School erregte er das Interesse des berühmten Musiklehrers Samuel Browne, der ihn in seine Jefferson Swing Band aufnahm. Zu der gehörten z. B. Don Cherry, Sonny Criss, Dexter Gordon und Art Farmer. Noch heute hat Tapscott eine enge Beziehung zu Browne; er nennt ihn seinen Mentor. Browne legte auch ein gutes Wort bei Lloyd Reese ein, der Charles Mingus, Wardell Gray und Eric Dolphy unterrichtete.

Die Unruhe des 2. Weltkriegs bekam man auch in LA zu spüren, aber das Nachtleben in den Jazzclubs war aktiver denn je. „Es war wie in den 20er Jahren in New York City. Damals ging man nach Hartem, um gute Musik zu hören. In Los Angeles ging man in den 40er Jahren zur Central Avenue." Charlie Parker, Billie Holiday, Count Basie, Duke Ellington traten neben bekannten Gruppen aus der Umgebung in der Central Avenue auf. Tapscott verbrachte viel Zeit in den Räumen der schwarzen Musikergewerkschaft, wo er einigen seiner Idole begegnete und Hilfe für seine eigene Entwicklung als Musiker fand. Im Orchester von Gerald Wilson blies Tapscott in den frühen 50er Jahren Posaune. Aber die Aussichten für eine Karriere als professioneller Musiker waren nicht allzu glänzend. Deshalb verpflichtete er sich für einige Jahre zur Luftwaffe und spielte dort im Orchester Baritonsaxophon, Posaune und Klavier.

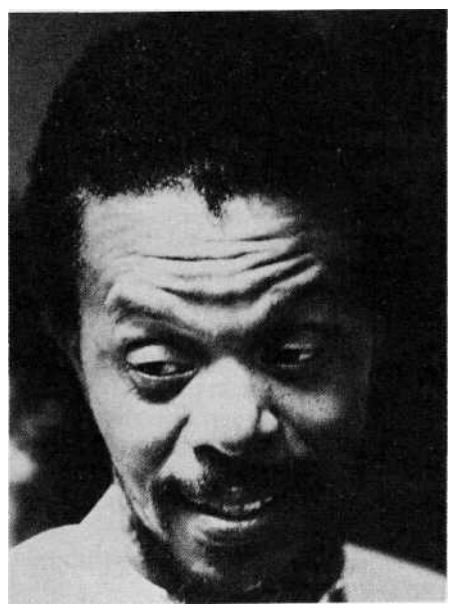
1958 gründete er eine Gruppe, die wie Ornette Coleman, Eric Dolphy und Don Chery nach neuen Klängen hin orientiert war, aber die Zeit war wieder einmal noch nicht so weit, als daß ein größeres Publikum Interesse an neuen Ausdrucksformen bekundet hätte. Mit seinem Freund Lester Robertson, der auch Posaune bläst, wurde er Mitglied des Lionel Hampton Orchesters, und sie waren mit ihm zwei Jahre auf Tour, bis sie 1961 in New York ausstiegen. Doch der Einstieg in die Szene des „Big Apple" fiel schwierig aus. Nachdem sie keine Gigs bekamen, kehrten sie nach LA zurück. Von da an widmete sich Horace Tapscott der neugegründeten UGMAA. Seine Aktivitäten nahmen ein weites Umfeld an. Für einige Theater- und Filmproduktionen schrieb und arrangierte er die Musik, unterrichtete Schwarze Musikwissenschatten und gab auch Privatunterricht.

Schallplattenaufnahmen gibt es aus der Zeit vor 1978 nur zwei. Ein längst vergriffenes Album „The Giant Is Awakened" auf Flying Dutchman und eine Prestige-LP von Sonny Criss „Sonny's Dream", die ausschließlich Kompositionen von Tapscott enthält. Auf „The Giant..." wirkt, man staune, Arthur Blythe mit, damals noch Black Arthur, einer der vielen inzwischen bekanntgewordenen Musiker, die durch Tapscotts diverse Gruppen gingen.

In den letzten Jahren hat er endlich die Möglichkeit erhalten, regelmäßig aufgenommen zu werden. Nach der Solo-LP „Songs of the Unsung" und der hervorragenden Trio-Session „In New York" mit Art Davis und Roy Haynes, beide auf Interplay, liegen einige Solo-, Trio-, Sextett- und Arkestra-Platten auf dem californischen Nimbus Label vor.

„Live at Lobero" (Nimbus 1369), vom November letzten Jahres, bringt die pianistischen und kompositorischen Fähigkeiten von Horace Tapscott in konzentriertester Form. Zusammen mit zwei der vielversprechendsten jungen Musiker in LA, dem Bassisten Roberto Miranda und dem Schlagzeuger Sonship, erzeugt er eine spannende Triomusik, die fest in der Tradition von Ellington und Bud Powell verankert ist, aber durchaus offen für freie Ausflüge. In „Raisha's New-Hip Dance" präsentiert er sich als Solist. Ein lyrisches Thema wird bis zur tonalen Zersplitterung ausgelotet und wieder zur Melodie zurückgeführt - eine organische Meisterleistung einer vollausgereiften Musikerpersönlichkeit. Sein Anschlag und sein Stil reihen ihn unter die großen Jazz-Pianisten ein.

Reist als Solopianist: Horace Tapscott
Foto: S. R. Hoshida



Horace Tapscott, der vor allem dem italienischen Jazz-Publikum ein Begriff ist, wird sich als Solo-Pianist im Rahmen seiner Herbsttournee auch den deutschen Hörern vorstellen.

Am 25. November in Heidelberg, Amerikahaus, am 28. November in Karlsruhe, Jazzclub, und am 1. Dezember in Tübingen, D.A.I.

Nimbus-Platten gibt es bei: Jazz by Post, Gleichmannstraße 10, 8000 München 60.

Stephan Meyner

Präzis genagelt

„La Isla" aus Mexiko

Nun endlich einmal eine Jazz-Session im Freiburger Kulturzentrum Fabrik, bei der das Publikum nicht nur in schütteren Raten durchs Tor tröpfelte. Enormer Andrang also, es ging überdies hoch und heiß her, des Hüftschwenkens war kein Ende und auf den biederen Fabrikboden übertrugen sich die legendären „happy vibrations".

Dabei war der musikalische Auftakt eher matt, tat sich die Latin-Jazzgruppe „La Isla", die ihre Session als Erinnerung an ein Massaker während der mexikanischen Studentenrevolte von 1968 verstanden wissen wollte, durchaus schwer. Da tönten die drei Saxophone, später wurden sie auch im Wechsel mit Flöten ausgetauscht, noch recht eckig und dünn, die massive Perkussionsabteilung dagegen schien auf einer verselbständigten Schwungspur abzuzischen. Und während das gute Klavier mit fast zittrigem Klang versickerte, stampfte der enorm aufgedrehte E-Baß als mächtiger Platzhirsch daher.

Ein harmonisch nicht unwitziges Latinstück von Clare Fischer brachte dann aber eine gewisse Wende. Bei aller Hitze, bei allem Drive wirkten die einander überlappenden Perkussionsattacken nun plötzlich präzis auf das Agieren der Bläser genagelt und ganz allmählich gelang es diesen auch, das oft etwas stumpfe Trudeln abzuschütteln, sich mit mehr Feuer in den Perkussionshagel hineinpendeln zu lassen.

Bei all dem etwas sehr Verblüffendes: Wenn die sieben Mann aus Mexiko-City nämlich das amerikanische Idiom verließen, um phasenweise den clownesken Stakkatostil eines Willem Breuker hochzuhieven, dann gewannen besonders die drei Saxophone beträchtlich an improvisatorischer Kontur.

Klaus Robert Bachmann

Jazz aktuell

Land des Lächelns

Oscar Peterson

Als Jazzkomponist war Franz Lehar, der Operettenschreiber, bislang eigentlich unbekannt geblieben. ,,Dein ist mein ganzes Herz" trällert im „Land des Lächelns" für gewöhnlich der Chinesen-Prinz Sou Chong. Oscar Petersons wuchtigen Klavierhänden nun (die wohl auch noch aus dem „Deutschlandlied" eine kleine Swing-Etüde zaubern könnten) verdankt die Jazz-Gemeinde in Hannovers Kuppelsaal (und auch sonst überall auf Petersons jüngster Deutschland-Tournee) einen ganz neuen Blick auf das Operetten-Schmankerl - Petersons Tribut an einen Vertreter der „leichten Muse" aus der Alten Welt ist wohl die kurioseste Idee des Pianisten bei einem bejubelten Hannover-Stop.

Der Koloß, dem man die flinken Finger auf den ersten Blick kaum anmerken könnte, schafft sich seine eigene Piano-Welt - aus langen, harmonisch extrem verschränkten Expositionen, aus artistisch perlenden Läufen der rechten wie (noch bemerkenswerter) der linken Hand, aus halsbrecherischen Sprüngen von Tonart zu Tonart und zwischen den Tempi hin und her. Der wurde bislang eben noch nicht ausgemacht, der derart virtuos mit dem Handwerkszeug der hohen Klavier-Schule den Jazz bereichern könnte wie gerade Peterson. Auch die jüngeren Könner haben nie Schwierigkeiten mit Rasanz und technischen Fertigkeiten, stets jedoch mit Feuer und Elan - deshalb immer wieder der Jubel um das mittlerweile 57jährigen Piano-Schwergewicht aus Kanada.

Den schönsten Eindruck hinterläßt an diesem Abend das Trio, in dem der Däne Niels-Henning Örsted-Pedersen am Baß und der Londoner Drummer Martin Drew Peterson zur Seite spielen. Nun ist gerade Drew mit Sicherheit kein Spitzen-Trommler, speziell bei höheren Geschwindigkeiten trägt ihn die Musik schon mal aus der Kurve - er kartet rhythmisch nach und kommt Ins Stolpern, auch in den Soli bedient er sich nicht eben aus einem überreichen Ideen-Fundus. Der Däne gleicht das aus - ihm gehen mit schlafwandlerischer Sicherheit Phrasierungen von der Hand, die selbst hurtigen Gitarristen Kopfschmerzen bereiten können. Peterson findet derzeit weitweit keinen angemesseneren Partner.

Einen Partner zudem, der selbst ihm, dem Könner, noch helfen kann. Denn auf sich allein gestellt, ist Peterson stets in Gefahr, sich allzu sehr auf die sicheren Erfolgstricks zu verlassen - die rasanten Parallel-Läufe beider Hände beispielsweise, die als Prägestempel mit der Zeit verschleißen. Auch der vor Staunen offene Mund kann dann hie und da zum verstohlenen Gähnen mißbraucht werden.

Unter Hannovers Kuppel kann allerdings dergleichen Langeweile nie aufkommen. Nicht zuletzt dank Joe Pass, der - nach einer hinreißend konzentrierten, harmonieseligen Warmspielphase - Gitarrenimpressionen von immenser Delikatesse beisteuert und im Finale dann, als vierter Mann im Swing-Bunde, neuerlich überzeugen kann. Zwar nicht unbedingt, wenn er sich mit Peterson Schnelligkeitsschlachten liefert (da gibt's nämlich in der Tat exaktere im Fingersatz als gerade ihn!), jedoch stets, wenn er sich von einer Ballade zu feinstgedrechselten Akkorden verleiten lassen darf.

Durchaus also ein Abend (und eine Tour) der Superlative. Und immer wieder (vorhersagbar) ein Ereignis. Aber eben auch das - immer wieder.

Michael Laages

Alphonse Mouzon bei der

Ars Electronica in Linz

„Jazz & Elektronik" überschrieben war das letzte Konzert der Ars Electronica im österreichischen Linz, das einen abgezirkelten Ausschnitt dieses Kapitels ins Brucknerhaus brachte. Die erste Runde des Konzertes gestalteten sechs Kapazitäten Europas, die zum Jazzworkshop dieser Ars Electronica zusammengeführt worden waren, die zweite das Alphonse Mouzon Trio. Im Schaffen beider Bands war das Musizieren mit der Elektronik gegenwärtig. Es hatte jedoch nie eine beherrschende Rolle, blieb allemal „human". Un-erhörtes oder gar Un-verschämtes war nicht nachzuweisen.

Zum Jazzworkshop, einem auf Europas weiter Flur weder neu- noch einzigartigen Modell des internationalen Jazzaustausches, trafen sich der Saxophonist Francois Jeanneau, die Keyboardspieler Jasper van't Hof und Christoph Spendet, Gitarrist Harry Pepl, Schlagzeuger Daniel Humair und Bassist Adelhard Roidinger. Sie fanden zu wechselseitiger Wertschätzung und künstlerischen Gemeinsamkeiten, entwickelten ein wirksames „Wir-Bewußtsein". Im Konzert führten die sechs vereinten Europäer erstaunlich hochkarätige Ergebnisse ihrer Werkstättenarbeit auf. Sie hatten alles bewundernswert im Griff. Kein Werdegang war verwackelt, auch die mit Raffinesse kalkulierten Klangkombinationen kamen gut zur Geltung. Spontanität besaß hohen Stellenwert. Jeder machte auch als Solist eindringlich auf sich aufmerksam, meist im lustvollen, mitunter von Leidenschaft beflügelten Umgang mit dem komponierten Material. Man konnte viel Sinnlichkeit entdecken, auch etlichen Jux erfahren. Vergangenheit wurde nicht verdrängt, Zukunft nicht aufgehalten, Neutönerei wollte allerdings keiner.

Direkt aus Los Angeles mit Flug über New York nach Frankfurt und Zug nach Linz auf die Bühne kam Alphonse Mouzon mit dem Gitarristen Robert Etoll und dem Elektrobassisten Brian Miller. Der Schlagzeugmatador, selbstbewußt, aber ohne extravagante Starpose, trommelte mit Vehemenz und Feingefühl sich und seinen Jongleuren am Griffbrett Luft unter die Schwingen. Sein Spiel, mit saloppem Gestus, aber nie am Rand zur Routine, brachte jene als Geborgenheit zu begreifende Kraft, mit der seine beiden Saitenspieler stets zurecht kamen. Floskeln ihrer, mit Phrasierungskunst und Phantasie geformten, nie komplizierten Kurse oder riskante Kurven ansteuernden Melodien wandelte er flugs wie forsch in entsprechende rhythmische Figuren um. Nichts wurde todernst gemeint, das gegenseitige Zuspielen variationsreicher Pointen durchaus als lockerer Spaß verstanden.

Robert Urmann

Masken und Improvisationen

Milan Sladek/ Albert Mangelsdorff

Wenn Künstler zweier üblicherweise getrennter Sparten sich zusammentun, erwarten sie selbst und natürlich das Publikum Überraschendes. Die ungewohnte Konstellation soll beide Seiten zu neuen Ufern des Ausdrucks führen oder doch zumindest zu wechselseitiger Erhellung und Befruchtung. Diesmal war die Begegnung von Pantomime und Jazz angesagt. Ort der Handlung: die Aula der Kölner Musikhochschule. Anlaß: die Eröffnung des 7. Pantomimenfestivals Köln „Gaukler '82". Die Beteiligten: Milan Sladek, international anerkannter Pantomime und mutiger Initiator des Festivals, sowie „unser" Albert Mangelsdorff. Sladek verhieß bereits im Programmheft ein „sehr interessantes Experiment", sah aber auch für „Improvisationen außerhalb der .Werkstatt' ... die Gefahr der Wiederholung." Wiederholungen gab es an diesem Abend nicht zu beklagen. Vielmehr kam die Gefahr für das Unternehmen, wie man schnell merkte, aus einer ganz anderen Ecke.

Da zeigte einerseits Sladek glänzendes Pantomimentheater: Liebe, Schwangerschaft und Geburt allein überzeugend darzustellen - dazu gehört mehr, als nur etwas vom Handwerk zu verstehen. Höhepunkt vor der Pause war die Mutationsfolge amerikanischer Symbolfiguren. Die impotente Mickey Mouse verwandelte sich nacheinander in Marilyn, in Nancy und Ronald Reagan, der als Westerner wild um sich schoß, zwar noch als Freiheitsstatue posierte, aber letztendlich mit wehendem weißen Gewand zum Tod auf der

Schaukel wurde - ein schauriges Bild, das die Zuschauer vor lauter Beklemmung fast den Applaus vergessen ließ.

Da zeigte andererseits Mangelsdorff, was ihn zur Ausnahmeerscheinung im deutschen Jazz werden ließ: die Vielfalt an improvisatorischen Ideen, den Farbenreichtum seines mehrstimmigen Posaunenstils, ungemeinen Swing und die Fähigkeit, durch rhythmische Finessen weitere Instrumente überflüssig werden zu lassen. Wie auf der neuen exzellenten Solo-LP, von der er einzelne Stücke ins Programm einbaute, demonstrierte er, in welch einsamer Höhe er sich heute solistisch befindet.

Nur ergeben zwei überragende Solisten noch kein Duo! Allzuviel lief nebeneinanderher, Gemeinsamkeit beschränkte sich auf einige wenige rhythmische Berührungen. Dabei hätte sich beispielsweise die Szene mit dem Paradiesvogel geradezu angeboten, die Wirkung der Pantomime musikalisch noch zu verstärken. Statt dessen blieb der Posaune nur die Funktion der Untermalung.

Pantomime hier Gestik und Mimik nur sparsam einsetzte, sprach nur sein bewegter, grellbunt gefärbter Körper, eingehüllt in die Verfügbarkeit des Akteurs weitgehend entzogene Plane, was im Gegensatz zu allem Vorhergehenden den verschiedensten Deutungen Tür und Tor öffnete. Daß sich die offene Situation zu einer Aussage verdichtete - die Wandlungsfähigkeit des Menschen, vom Glanz zum Abgründigen - war Mangelsdorffs Verdienst, da er die untergründige Stimmung der Szene zu präzisieren verstand. Daß sich solches gerade in der abstraktesten Szene ereignete, ist sicher kein Zufall, denn der Posaunist war ansonsten durch die Eindeutigkeit der Aussage weitgehend festgelegt. Das konnte man auch kaum beklagen, hatten bei dem Festival doch nun einmal die Gaukler das Sagen. Trotz der deutlichen Dominanz des Theatralischen bekundete Mangelsdorff nach der Vorstellung verhaltene Zufriedenheit. Zwar ließe sich durch vorheriges Proben eine bessere Kommunikation erreichen, aber er würde auch im Wiederholungsfall

Exzellente Pantomime und hervorragender Jazz: Milan Sladek und Albert Mangelsdorff
Foto: Wolfgang Dichans

Das sollte sich erst im zweiten Teil des Abends ändern, als es Mangelsdorff immer besser gelang, sich auf seinen Partner einzustellen. Die Jagd der Geisha nach dem Schmetterling jedenfalls wäre ohne sein Spiel sicher halb so vergnüglich verlaufen. Mit der Friedenstaube, die sich, einmal frei, selbständig macht, und der deshalb die Flügel gestutzt werden müssen, vollführte auch die Posaune Höhenflüge, die abrupt endeten. Den stärksten Eindruck aber hinterließ Sladeks Experiment mit Plastikplane und Farbe. Da der auf Proben verzichten, schließlich habe er mehr „for fun" gespielt. Das allerdings absolvierte er mit Glanz. Das Fähnlein der Jazzaufrechten dankte mit Ovationen, denen sich nicht wenige schnieke mittelalterliche Vertreter des anderen Lagers anerkennend anschlössen. Fazit: Es wurde exzellente Pantomime und herausragender Jazz geboten. Wer beide Medien nicht nur miteinander flirten, sondern im kreativen Clinch miteinander sehen will, muß zum Beispiel die Workshops in Moers besuchen.

Wolfgang Dichans

Kompliziert, aber nicht akademisch

Wolfgang Lauere Touch

Er hat sein Publikum. Er hat es für sich gewonnen, durch harte, zuverlässige Arbeit: Wolfgang Lauer, Kontrabassist aus Erlangen. Er war über zehn Jahre Duo-Partner von Dieter Bihlmaier. Nach dem frühen Tod des Flötisten mußte er erst wieder zu sich finden, einen neuen Anfang wagen, neue Partner gewinnen. Nun ist es soweit. Sein Antrittsbesuch im Nürnberger Jazz-Studio brachte ein volles Haus.

Nicht zuletzt dürfte dies an dem amerikanischen Altsaxophonisten Allan Praskin gelegen haben, dessen Name den Freunden des Jazzstudios seit seinem Auftritt im Februar 1981 wohl noch bestens in Erinnerung geblieben war. Ein Wahnsinnsvogel, dieser Mann. Den ganzen Charlie Parker „hat er drauf", aber wie! Er kennt jeden seiner Chorusse, ist harmonisch rundum versiert. Er hat seinem Instrument alles Süßlich-Säuselnde abgewöhnt, Ornette Coleman stand ihm da zur Seite. Seine Modulationsfähigkeit, seine Phrasierungskünste, seine schnelle Auffassungsgabe - man kann immer nur staunen, offenen Munds und mit offenen Ohren.

Praskin ist ein äußerst expressiver Altsaxophonist, der selbst in seinen Träumen („Allan's Dream") nicht zur Ruhe kommt. Da ist eine immense Technik im Spiel. Was Feeling bedeutet, das zeigt sich am besten, wenn er Balladen bläst, ohne Schnörkel und abgegriffene Floskeln. Altsaxophonisten neigen gern zu einem Verschleiß an Noten. Praskin weiß zu haushalten, jeden Ton, jede Nuance ist überlegt plaziert und in sich abgerundet.

Noch ein zweiter Amerikaner, auch er wohnhaft in Salzburg, ist mit von der Partie: der Schlagzeuger Billy Elgart. Zum Quartett rundet das Ganze der Österreicher Thomas Reimer. Man würde bei der vorhandenen Konstellation eigentlich ein Klavier erwarten. Die Gitarre hat deshalb eine schwierige Aufgabe zu übernehmen, so daß sich der junge Wiener ganz schön nach der Decke strecken muß. Lauers ungemein jazzig klingender Baß weiß zu verbinden.

Risiken werden nicht gescheut. Kompliziertes muß es schon sein, aber akademisch soll, darf es nicht wirken. Da wird viel arrangiert, doch es klingt abwechslungsreich. Das Schwierige, es soll wie selbstverständlich erscheinen. Die Notenblätter, sie sind nur Denkzettel, nicht Fessel. Man nimmt mit, was die großen Meister geschrieben haben. Doch Standards herunterhudeln lohnt nicht, ausgefallene müssen es sein. Bekannte Titel werden verfremdet, neu gewendet, „Besame Mucho" als Walzer. Die Leute halten lange ausandiesemAbendimJazzkeller. Ogan

Jazz News

Jazzkurse Burghausen, Dezember/Januar

In den Monaten Dezember 1982 und Januar 1983 finden im Studienzentrum für zeitgenössische Musik im Mautnerschloß Burghausen folgende Jazzkurse statt:

138. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 20 für Gitarre, 17.-19. Dezember, vor allem für Anfänger. Unterrichtsprogramm: Instrumentalunterricht, Instrumentenkunde, Geschichte der Gitarre im Jazz. Dozenten: Wolfgang Ruß, Gitarre, Joe Viera, Geschichte der Gitarre im Jazz.

139. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 21 für Perkussion, 17.-19. Dezember, für alle, die am Spiel von Perkussionsinstrumenten interessiert sind. Unterrichtsprogramm: *Jazz-,* latainamerikanische, afrikanische Rhythmen, Klangstudien, Improvisation, Zusammenspiel, Notation, Schallplattenbeispiele. Dozenten: Gerhard Laber, Perkussion, Joe Viera, Theorie, Geschichte.

140. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 12 für Jazztanz, 17.-19. Dezember, für jedermann. Dozenten: Claudia Riede, Jazztanz, Joe Viera, Jazz und Tanz, afrikanische Musik.

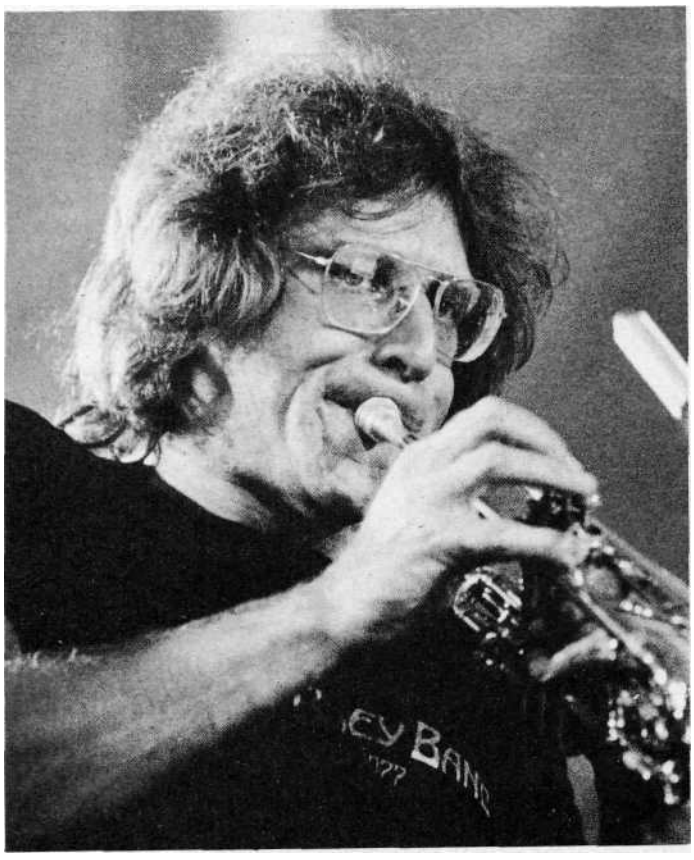
141. Jazzkurs Burghausen, Sonderkurs 4 für Flöte, 17.-19. Dezember. Unterrichtsprogramm: Skalen/Arpeggien, Artikulation/ Phrasierung/Dynamik, Tonbildung/Intonation, Improvisation. Dozenten: Axel Prasuhn, Flöte, Joe Viera, Geschichte der Flöte im Jazz.

142. Jazzkurs Burghausen, Großer Kurs 30,3.-7. Januar 1983. Für Musiker aller Stilrichtungen, auch ganze Bands, für Anfänger und Fortgeschrittene. Unterrichtsprogramm: Rhythmik, Harmonik, Arrangement, Komposition, Improvisation und Zusammenspiel. Kursleitung: Joe Viera, Dozenten: Joe Viera, Theorie, Saxophon, Ensemble, Reinhard Glöder, Baß, Arrangement, Ensemble, Heinrich Hock, Schlagzeug, Ensemble, Jochen Rose, Trompete, Posaune, Ensemble, Wolfgang Kulawik, Gitarre, Ensemble, Richard Wiedamann, Klavier, Ensemble, Axel Prasuhn, Saxophon, Flöte, Gesang, Ensemble.

Die Teilnahmegebühr für die Kurse 138-141 beträgt jeweils DM 50.-, die für den Kurs 142 DM 110.- Anmeldungen sind zu richten an Joe Viera, Klementinenstr. 17,8000 München 40, gleichzeitig damit ist die Teilnahmegebühr auf das Konto Nr. 4771 6, BLZ 71093000 (H. Viertl) der Volksbank Burghausen (8263) zu überweisen.

Orchesterworkshop mit Michael Mantler

Der in New York lebende österreichische New Jazz Trompeter und Komponist Michael Mantler wurde von der Wiener Musik Galerie eingeladen, einen einwöchigen Orchesterworkshop mit Musikstudenten durchzuführen. Der Workshop, bei dem exemplarische Kompositionen Mantlers erarbeitet werden sollen, findet vom 30. November bis 4. Dezember im Museum des 20. Jahrhunderts in Wien statt. Am 4. Dezember wird nach den Proben das Abschlußkonzert über die Bühne gehen. Kontaktanschrift: Wiener Musik Galerie, Wilhelm-Exner-Gasse 23/5, A-1090 Wien, Tel. 3 40 40 54.



Führt in Wien einen Orchester-Workshop durch: Michael Mantler
Foto: Robert Urmann

Kurs für Jazzgesang In Altenmeile

Unter der Leitung von Eileen Fis findet vom 12.-18, Dezember ein Kurs für Jazzgesang in Altenmelle statt. Auf dem Unterrichtsprogramm stehen: Kennenlernen verschiedener Stile und Interpreten, Interpretation von Jazz- und Latin-Standards, Scatimprovisation, Experimente mit Sounds, Chorarbeit, Backgrounds. Den Teilnehmern steht auch eine Begleitcombo zur Verfügung. Die Kosten für den Kurs inkl. Unterkunft und Verpflegung betragen DM 200,- Kontaktanschrift: Bildungs- und Freizeithaus Altenmelle, Borgholzhausener Str. 75,4520 Meile 1, Tel. 0 54 22/57 63.

Harmonielehrekurse richtet die Volkshochschule Duisburg im kommenden Semester ein. Dabei soll jungen Musikern auch außerhalb der Hochschule die Möglichkeit gegeben werden, zu erlernen, wie „mit Hilfe der Akkordskalentheorie, die am Berklee College of Musik in Boston entwickelt wurde, über Harmonie und Chorus improvisiert werden kann". Dozenten der Kurse sind der Berklee-Absolvent John Thomas und der Duisburger Gitarrist Bernd Strohm.

Carol Jazz for piano heißt ein Notenbüchlein, das 5 Improvisationen über Christmas Carols im Jazzrhythmus bringt. Es sind „Good King Wenceslas", „Silent • Night", „We three kings", „Shephards' Rag" und „Jingle bells". Als Verfasser zeichnet Christopher Norton verantwortlich, vorgelegt wurden die Noten bei der Universal Edition, Wien.

Jazz-Musiker-Porträts, die erfolgreiche Ausstellung der Frankfurter Fotografen Greta Herr und Georg Hoch, wurde als Ergänzung zum 18. Deutschen Jazz Festival vom 2.-30. Oktober in der Galerie des City-Büchermarktes Frankfurt gezeigt. Kontaktanschrift: Greta Herr und Georg Hoch, Ulmer Str. 4, 6000 Frankfurt/Main 1, **Tel.** 06 11/72 34 06.

Die **Union Deutscher Jazzmusiker** will im kommenden Jahr ein bundesweites Treffen aller Musikerinitiativen und ähnlicher lokaler Gruppen durchführen. Dabei sollen die unterschiedlichen Organisations- und Arbeitsformen sowie Probleme und Interessen dargelegt und eventuell gemeinsame Projekte behandelt werden. Die UDJ wird eine finanzielle Förderung der Tagung sicherstellen. Musikerinitiativen, die nicht sicher sind, ob ihre Anschrift bereits bei der UDJ bekannt ist, wenden sich an Peter Ortmann, Eichenstr. 12, 5630 Remscheid 1.

An einer **Ed Hall Biographie** arbeiten Karsten Lohmann und Manfred Selchow. Alle Daten, Zeitungsausschnitte, Programme, Fotos u. a. des Klarinettisten sind den Verfassern willkommen. Kontaktanschrift: Manfred Selchow, Eekeweg 14, 2957 Westoverledingen.

Die **chronologische Bibliographie der Jazzbücher Band** I, die von Dr. Carl Gregor Herzog zu Mecklenburg zusammengestellt wird, kann erst 1983 im Verlag Valentin Koerner in Baden-Baden erscheinen.

Ain't misbehavin', die Original Broadway Produktion von Fats Wallers Jazz-Musical-Show, ist seit 27. Oktober im Deutschen Theater in München zu sehen und zu hören. Das Gastspiel läuft noch bis 7. November.

Der ECM Platte **Charlie Haden, Jan Garbarek, Egberto Gismonti** „Folksongs" wurde von der großen japanischen Fachzeitschrift „Swingjournal" der Production/ Engineering Award 1981/82 verliehen.

Wolf gang Lauer arbeitet derzeit an der Musik für Shakespeares „Sturm", der in der Fassung der Puppenbühne „Halskrause" vom 17.-20. Februar 1983 Premiere hat. Anschließend daran wird das Ensemble auf Tournee gehen. Demnächst wird die gemeinsam von Wolfgang Lauer und Dieter Bihlmaier aufgenommene „Flute Colours"-Platte bei Sandra erscheinen. Der Bassist geht im November und dann wieder im Februar 1983 jeweils eine Woche mit der New Jazz Corporation von Thomas Horstmann und Josef Vejvoda auf Tournee. Kontaktanschrift: Wolfgang Lauer, Hofmannstr. 76, 8520 Erlangen, Tel. 0 91/312 83 37.

5. Percussion-Workshop mit Gert Kilian

Der Percussionist und Lehrer für Schlagzeug Gert Kilian führt für den Landesverband der Musikschulen den 5. Percussion-Workshop im Bereich Jazz-Rock-Pop durch. Als weiterer Dozent konnte der amerikanische Schlagzeuger Doug Hammond gewonnen werden. Kontaktanschrift: Landesverband für Musikschulen, Friedrichstr. 9,7630 Lahr/Schwarz**wald,** Tel. 0 78 21/2 69 99.

Chris Beier studiert derzeit mit seinem Quartett die Musik für die deutsche Erstaufführung von A. Millers Bühnenstück „Die Große Depression" für das Schauspielhaus Nürnberg ein. Kürzlich stellte Pianist Beier im Rahmen des Nürnberger Kulturzirkus seine Fusion Formation Electric Ladyland vor. Die Gruppe nahm mit Charlie Mariano als Gastsolisten eine Produktion für den Bayerischen Rundfunk auf. Kontaktanschrift: Chris Beier, Schweppermannstr. 61, 8500 Nürnberg 10, Tel. 09 11/ 3615 12.

Callas, ein aus den Gitarristen Uwe Ziegler und Jo Rickfelder bestehendes Duo, nimmt im November seine zweite Platte für Autogram Records auf. In jüngster Zeit wirkte wiederholt der Saxophonist Roland Schmitt bei den Auftritten des Duos mit und er wird auch bei den Plattenaufnahmen als Gastsolist hinzugezogen. Callas wird in Triobesetzung von Anfang Dezember bis März 1983 Konzerte geben. Kontaktanschrift: Jo Rickfelder, Zumsandestr. 30,4400 Münster, Tel. 02 51/6 02 86.

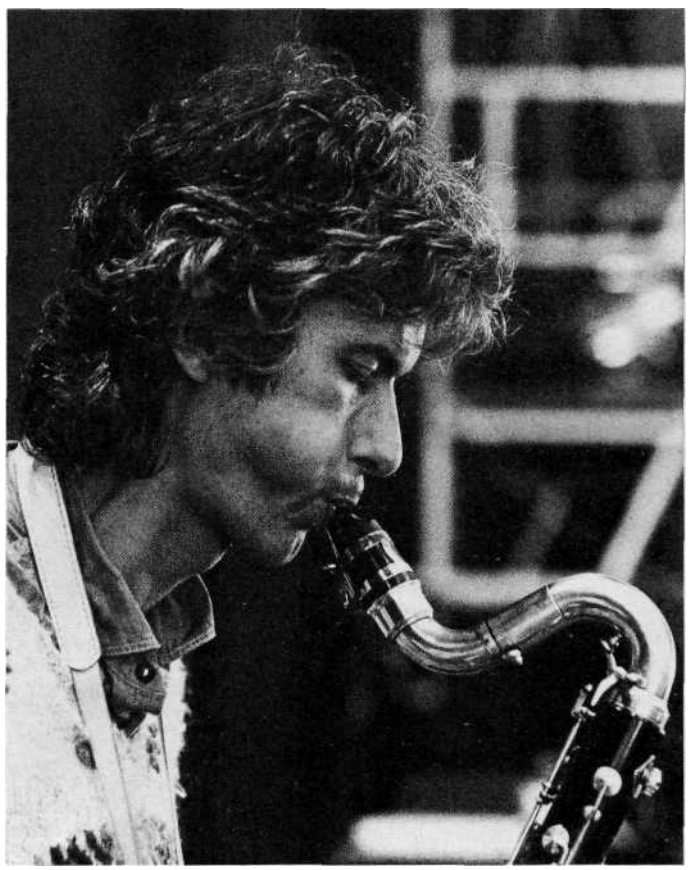
Gunter Hampel kann 1983 sein 25jähriges Jubiläum als Bandleader feiern. Aus diesem Anlaß wird er im nächsten Jahr mit Musikern zusammenspielen, die mit ihm in den letzten 25 Jahren aufgetreten sind. Bei dieser Gelegenheit formiert sich u. a. auch das ehemalige Gunter Hampel Quintett, zu dem Manfred Schoof, Trompete, Alexander von Schlippenbach, Klavier, Buschi Niebergall, Baß, und Pierre Courbois, Schlagzeug, gehörten. Das ,,Tanz Theater Hamburg" improvisiert im Rahmen der Ballett- und Tanztheatertage, die vom 29. Oktober bis 15. November im Hamburger Dance Center stattfinden, ein interdisziplinäres Zusammenspiel mit Gunter Hampel.

Quartre Ports, die seit 1977 in Münster bestehende Gruppe, hat sich wieder einmal neu formiert. Mit dem Gitarristen Jo Rickfelder spielen jetzt der Trompeter und Flügelhornist Lars Motel, der Bassist Berthold Sprenger und der Schlagzeuger Thomas Kuhlmann. Das Quartett bietet nach wie vor konzertanten New Jazz auf rein akustischen Instrumenten. Kontaktanschrift: Jo Rickfelder, Zumsandestr. 30, 4400 Münster, Tel. 02 51/6 02 86.

Das **Michael Starch Trio** hat jetzt nach halbjährigem Bestehen seine erste Platte unter dem Titel ,,Land of dreams" vorgelegt. Dieses „klassische" Klavier-Jazz-Trio, das aus dem Pianisten Starch, dem Bassisten Stefan Prokesch und dem Schlagzeuger Viktor Plasil besteht, wurde bei der Plattenaufnahme noch durch den Tenorsaxophonisten Eddie „Lockjaw" Davis und den Gitarristen Karl Ratzer ergänzt. Kontaktanschrift: Michael Starch Trio, Mariahilfer Str. 167/27, A-1150 Wien, Tel. 85 13 02.

Fatala nennt sich eine Gruppe von fünf afrikanischen Percussionisten und Tänzern aus Guinea. Das Repertoire besteht aus neu bearbeiteten traditionellen Rhythmen und Melodien aus Afrika, die in den Jazz einflössen. Kontaktanschrift: Music Jaap, G. v. Amstelstraat 215, N-1214 BA Hilversum. Tel. **1** 81 05.

Die **Karlheinz Hornung Group** aus Schwabmünchen gewann den zweiten Preis beim 4. Jazz Hoeilaart Wettbewerb für junge Orchester in Belgien. Der erste Preis ging an das Quartett des belgischen Schlagzeugers Jan De Haas, das aus Studenten des Berklee College of Music in Boston besteht. Der dritte Preis wurde der englischen Gruppe Spirit Level und der vierte der belgischen Gruppe Thursday in France verliehen. Die Jury, die unter Vorsitz des Leiters des B. R. T. Jazz Orchesters, Etienne Verschueren, stand, wählte die siegreichen vier Gruppen aus insgesamt 10 Formationen aus, die ins Finale gekommen waren.



Kann 1983 sein 25jähriges Jubiläum als Bandleader feiern: Gunter Hampel **Foto: P. G. Deker**

Nomen, zweimonatlich erscheinende Zeitschrift für Kultur, brachte in ihren ersten beiden Nummern Jazzbeiträge von Hans Kumpf und Werner Stiefele über „Jazz und Mystik", „Jazz mit Schlips und Kragen - Deutscher Jazz der 50er Jahre" und einem Bericht vom Montreux Festival. Zudem werden regelmäßig Jazzschallplatten besprochen. Kontaktanschrift: Kulturverlag, Schlichtener Str. 40, 7060 Schorndorf.

Sinto, die Latin-Jazz Formation des Geigers Hannes Beckmann, ist derzeit auf einer Tournee, die durch die BRD, die Schweiz, Luxemburg und die CSSR führt. Im Frühjahr 1983 unternimmt das Sextett, das aus dem Geiger Hannes Beckmann, dem Vibraphonisten Wolfgang Lackerschmid, dem Gitarristen und Sänger Pery dos Santos, dem Bassisten Dooley Richardson, dem Schlagzeuger Edir dos Santos und dem Percussionisten Charles Campbell besteht, eine erneute Gastspielreise. Kontaktanschrift: PTA Musik GmbH, Heideckstr. 12, 8000 München 19, Tel. 0 89/1 57 26 72.

Jazzaz ist der Name eines neuen Buches, das Texte zur Jazzmusik enthält und von Johannes Oehlmann herausgegeben wurde. Es erschien beim Focus Verlag in Gießen. Neben Oehlmann lieferten dafür Beiträge: Gerd Adloff, Hartmut Geerken, Eberhard Janke, Friederike Kretzen, Wilhelm Liefland, Hans-Jürgen von Linke, Michael Naura, Bernd Rauschenbach und Peter Wawerzinek.

Lady's Blues ist der Name eines 1981 gegründeten Quintetts, das vor allem Kompositionen der Flötistin Beate Kittsteiner zu Gehör bringt. Zudem spielen mit: der Trompeter Peter Tuscher, der Pianist Max Neissendorfer, der Bassist Walter Schmocker und der Schlagzeuger David Elias. Lady's Blues geht ab Mitte November bis Mitte Dezember auf Tournee. Kontaktanschrift: Beate Kittsteiner, Renatastr. 36, 8000 München 19, Tel. 0 89/16 27 92.

Coaltrain, eine im Bremer Raum bekannte Gruppe, hat sich neu formiert, um Jazzrock zu bieten. Die Arrangements für die 5 Bläser - 3 Saxophone, 1 Trompete, 1 Posaune - werden von Edy Bartschat und Karlheinz Bruns ausgearbeitet. Bartschat und Bruns stellen neben Hansjörg Klotz die Saxophone, Trompete spielt Tim Pyttlich, Posaune Ulfert Kaufmann, an Klavier, Gitarre, Baß und Schlagzeug sind Uwe Adam, Harald Blumhoff, Theo Meyboom und Dicki Krögel. Es singt Heinz „Clayton" Jacobs. Kontaktanschrift: Ulfert Kaufmann, Herderstr. 39, 2800 Bremen 1.

Rena Rama, die Gruppe von Bobc Stenson, Palle Danielsson, Lennart Aberg und Anders Kjellberg trifft im Dezember bei den Jazztagen in Hannover und Prag auf. Vom 13.-23. Januar 1983 geht das schwedische Quartett auf Deutschland-Tournee. Kontaktanschrift: JA & RO, Hoyeler Kirchring 17,4520 Meile 7, Tel. 0 52 26/ 7 07.

Zamla, eine schwedische Gruppe, die Elemente der einheimischen Folklore mit Jazz-Rock verschmilzt, unternimmt vom 17. Februar bis 5. März ihre erste Deutschland-Tournee. Die Formation wird dabei durch Bill östren und einen französischen Oboisten erweitert. Kontaktanschrift: JA & RO, Hoyeler Kirchring 17,4520 Meile 7, Tel. 0 52 26/7 07.

Sigrid Meyer, die Preisträgerin der deutschen Phonoakademie 1981, hat sich mit dem Keyboardspieler Bernd Eggink und dem Saxophonisten, Flötisten und Lyriconspieler Gerhard Ullmann zum Trio formiert. Die Sängerin, die mit ihrer Gruppe von Michael Naura bereits im NDR vorgestellt wurde, ist Ende November auf den Rheinlandpfälzer Musiktagen zu hören. Kontaktanschrift: Gebhard Ullmann, Lange Reihe 91,2000 Hamburg 1, Tel. 0 40/24 93 57.

Lajos Dudas wird mit seinem Trio, zu dem der Bassist Teodosi Stoykov und der Schlagzeuger Kurt Billker gehören, im November und Dezember einige Konzerte geben. Der Auftritt des Trios am 1. Dezember im Kölner Salt Peanuts wird vom Deutschlandfunk mitgeschnitten. Dudas nahm kürzlich einige Titel, darunter auch seine in Monaco preisgekrönten Komposition „Urban Blues" für den WDR auf und spielte mit Attila Zoller im Quartett eine Platte ein. Kontaktanschrift: Rayna Records, Neustr. 26,4040 Neuss 1.

A Touch Of Jazz, das Quartett mit dem Saxophonisten Michael Session, dem Pianisten Dieter Köhnlein, dem Bassisten Bernhard Mrohs und dem Schlagzeuger Dennis Butler wurde Anfang Oktober vom AFN Würzburg interviewt und vorgestellt. Kontaktanschrift: Bernhard Mrohs, Am Bocksberg 12,8800 Ansbach, Tel. 09 81/ 6 43 42.

Jazz News

An unsere Leser im Ausland!

Wir möchten Sie rechtzeitig davon in Kenntnis setzen, daß wir ab dem 1.1. 1983 für Ihre laufenden Abonnements die vollen Portogebühren in Rechnung stellen müssen! Die enorm gestiegenen Kosten, vor allem im Bereich des Postversandes, zwingen uns zu diesem Schritt. **Der** Preis für ein **Abo** ins Ausland errechnet sich dann wie folgt:

1 Jahresabonnement zu 12 Heften	**DM 36,—**
zuzüglich Versandspesen (pro Heft DM 0,90)	**DM10,80**
	DM 46,80

Wir bitten Sie um Verständnis für diese Maßnahme, ohne die jedoch eine Verschickung der Zeitschrift ins Ausland nicht mehr rentabel wäre, zumal uns bei Zahlungen aus Fremdländern durch die von den Banken einbehaltenen Bearbeitungsgebühren von 5 bis 10 DM(!) auch erhebliche Verluste entstehen. **Wir wären Ihnen deshalb sehr dankbar, wenn Sie Ihre Einzahlungen in Zukunft nur noch auf unser Postscheckkonto Stuttgart, Nr. 353 93-707 überweisen würden!**

In der Hoffnung, daß Sie uns als Leser des **JP trotzdem** auch **weiterhin treu** bleiben werden, verbleiben wir
mit freundlichen Grüßen:

JAZZ PODIUM
Vertrieb

Dom Um Romao wird im Dezember mit dem Gitarristen Christy Doran einige Duokonzerte geben. Der Perkussionist beabsichtigt einige Zeit in Europa zu bleiben. Kontaktanschrift: Werner Oberender, Postfach 1926, 5450 Neuwied, Tel. 0 26 37/56 68.
Peter Ortmann, Bildungsreferent in der Akademie Remscheid und 2. Vorsitzender der UDJ, hat von der Universität Duisburg einen Lehrauftrag für Jazz-Klavier im Fach Musik erhalten. Bereits im Oktober hat Ortmann mit dem Unterricht begonnen.

George Wein, erfolgreicher Festival-Veranstalter, hat sich entschlossen, als Pianist mit eigener Band auf Tournee zu gehen, die er im Oktober mit 30 Auftritten begonnen hat, die von New York bis Alaska führten. Mit Wein spielen Ruby Braff Kornett, Eddie Hubble Posaune, Scott Hamilton Tenorsaxophon, Slam Stewart Bass und Oliver Jackson Schlagzeug. Wein, der in Boston Medizin studierte, hatte sich bereits während seiner Studienzeit als Pianist betätigt, eröffnete später im Bostoner Copley Square Hotel den Jazzclub „Storyville" und begann 1954 die Newport Jazz Festivals zu organisieren. Bei seinen Newport All Stars saß er schon in den 60er Jahren am Piano.

All Nite Soul nennt sich ein Musikertreffen, das in diesem Jahr am 10. Oktober, dem Geburtstag von Thelonious Monk, zum 13. Mal in der St. Peters Kirche in New York stattfand. Die Veranstaltung begann am Sonntagnachmittag um 17 Uhr und endete am Montagmorgen um 5 Uhr. Mehr als 250 Musiker und Sänger nahmen teil, sie spielten und sangen in diesem Jahr in Erinnerung an Monk, nach dessen Tod im Februar die Trauerfeier in St. Peter abgehalten worden war. Die Pianisten Dick Hyman, Barry Harris, Chris Anderson und Billy Taylor, das Teo-Macero-Teddy Charles Quintet, die Sängerinnen Lodi Carr, Kitt Moran, Barbara Lee und Carrie Smith sowie der Chapman Roberts Gospel Chor waren unter den Mitwirkenden dieser 12stündigen All Nite Soul Feier '82.

Lionel Hampton wurde von der University of Southern California als Jazz Dozent berufen und wird dort an der Musikschule jeden Monat einmal eine Vorlesung halten.

Billy Bowen, der letzte der einst berühmten Original Ink Sports Gesanggruppe, ist am 27. September nach kurzer Krankheit im Neurologischen Institut von Manhattan im Alter von 73 Jahren gestorben.

Manfred Schoof geht im April 1983 mit seinem Quartett, zu dem jetzt der Pianist Jasper van't Hof gehört, auf eine kurze Deutschlandtournee. Kontaktanschrift: Werner Oberender, Postfach 1926,5450 Neuwied, Tel. 0 26 37/ 6 56 68.

Jazzon ist der Name einer neu gegründeten Jazz- und Jazzrockgruppe, die im Frühjahr 1983 erstmals auf Tournee gehen wird. Sie besteht aus dem Gitarristen Berthold Gnichwitz und dem isländischen Saxophonisten und Flötisten Magnus D. Baldursson. Kontaktanschrift: Claus Gnichwitz, Paschenbergstr. 55,4352 Herten, Tel. 0 23 66/3 74 84.
Bernhard Bürkle zeigt bis 30. November seine Jazz-Rock-Blues-Fotos im Musicland in Stuttgart.
Benny Carter - A life in American music, Volume I, Volume II ist der Titel von zwei neuerschienenen Büchern, die von Morroe Berger, Edward Berger und James Patrick verfaßt wurden. Der erste Band gibt die Lebensgeschichte des Saxophonisten, Komponisten und Bandleader wieder, der zweite Band bringt vorwiegend discographische Angaben sowie Aufzählungen von Kompositionen. Die Bücher erschienen in der Reihe The Scarecrow Press and the Institute of Jazz Studies, Rutgers University.

Aus der neuen Welt - Untersuchungen zur Rezeption afro-amerikanischer Musik in europäischer Kunstmusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts - ist der Titel eines Buches von Ulrich Kurth, das in der Reihe „Göppinger Akademische Beiträge" im Kümmerle Verlag Göppingen erschien.
Zu den **Bratislava** Jazztagen, die vom 3. bis 5. Dezember stattfinden, wurden u. a. eingeladen: Billy Cobham's Glass Menagerie, Eberhard Weber, Tomasz Stanko, German Lukjanov, Cyril Zelenak, Emil Viklicky, Josef Audes, Terje Rypdal, Karel Ruzika Trio, die Gera Band, Saturn, die Family of Percussion, Vjaceslav Ganelin, Rena Rama und Bosko Petrovics B. P. Convention.

Die **Kölner Saxophon Mafia** hat im August eine Live-Langspielplatte im Digitalverfahren aufgenommen, die Mitte November auf dem musikereigenen Label Jazz Haus Music erscheinen wird. Zur Kölner Saxophon Mafia gehören Armin Tretter, Dave Clarke, Florian Schneider, Gerhard Veeck, Joachim Ullrich und Wollie Kaiser. Kontaktanschrift: Gerhard Veeck, Merowingerstr. 5, 5000 Köln 1, Tel. 02 21/31 85 02.
Bestverkaufte Jazzplatten sind derzeit nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard: 1. David Sanborn „As we speak", 2. Pat Metheney „Offramp", 3. Bob James „Hands down", 4. Dave Grusin „Out of the shadows", 5. Tom Scott „Desire", 6. Pieces of a dream „We are one", 7. Stanley Clarke „Let me know you", 8. Al Jarreau „Breakin' away", 9. Chuck Mangione „Love notes", 10. Crusaders + B. B. King + Royal Philharmonic Orchestra „Royal jam".

Benny Goodman nahm kürzlich mit einer Reihe junger Musiker eine Platte für Aurora Records auf, die noch vor Weihnachten erscheinen wird. Das Album, das von CBS vertrieben wird, bringt Goodman Favorites sowie Songs aus Broadway Musicals.

Festivals

Hamburger Musikwochen '82
29. Oktober bis 14. November 1982, Hamburg
6. 11. Zatopek, Aprilfrisch (Markthalle, 20 Uhr), 7.11. Katie Duck - Tristan Honsinger (Dankerrt, 19 Uhr), 9. 11. Hamburger Mozartorchester + Bluesband (Markthalle, 20 Uhr), 12. 11. Alexander v. Schlippenbach-Sven Ake Jonannson Duo (Dankerrt, 19 Uhr), 13.11. Abschlußkonzert des Improvisationsworkshops mitW. Malik (Foyer des Tik, 17 Uhr), 13. 11. Goebbels - Aarth Duo (Dankerrt, 19 Uhr, 14. 11. Terry Riley (Großer Sendesaal NDR, Studio 10, 20 Uhr)
Steirischer Herbst '82
30. **Oktober bis 6. November 1982, Graz und Wien**
Darius Brubeck, Mani Planzer, Chick Corea, Max Roach Ensemble, Sonny Rollins Quartett, Vienna Art Orchestra, Styrian Big Band unter Erich Kleinschuster, Wayne Darling, Werner Pirchner-Harald Pepl
Kontaktanschrift: Generalsekretariat des Steirischen Herbstes, Mandellstr. 38, A-8010 Graz, Tel. 7 30 07, 7 73 09, 7 73 10
15. Total **Music Meeting '82**
3.-7. November 1982, Berlin, Quartier Latin
3.11. Tippett/Moholo + Stabbins, Maggie Nichols & Julie Tippett, Berlin Jazz Workshop Orchestra, 4.11. Marilyn Crispell Quartet, Maggie Nichols & Julie Tippett, Bergisch-Brandenburgisches Quartett, 5. 11. Evan Parker/Solo, Tippett/Moholo + Stabbins, Ulrich Gumpert Workshop Band, 6.11. Bergisch-Brandenburgisches Quartett, United Front, Berlin Jazz Workshop Orchestra, Marilyn Crispell Quartet, 7.11. United Front, Evan Parker/Solo, Ulrich Gumpert Workshop Band
Korrtaktanschrift: Free Music Production, Behaimstr. 4, 1000 Berlin 10, Tel. 0 30/3 41 54 47
7. Stuttgarter Jazztage
3.-14. November 1982, Stuttgart, Bruddler
4.11. AT Musikpodium: Solid Old Jazzband feat. Freddy Wilkes, Lerchenheide Swing Five feat. Susanne Schempp, Jazztime, Ltg. Bernd Konrad, Saxophonworkshop feat. Bernd Konrad, Frederic Rabold Crew, 5.11. Emil Mangelsdorff + Peter Mayer Formation, 6. 11. Didier Cptn. Coffee Crew, Friedbald Rauscher Band, 7. 11. Susanne Schempp-Martin Spiegelberg Duo, New Jazz Corporation, 8.11. Netzel-Spiegelberg-Grotz-Ostertag-Braun Quintett, Jeanette McLeod and Friends, 9. 11. Bhakta, 10.11. Black Cat Bone, Kuno Schmid Quartett, 11.11. Bernd Konrad Quartett feat. Hans Koller, 12. 11. Impuls, 13.11. Lauren Newton Trio, Rolf Nett New Trio mit Peter Giger, Günter Lenz, 14.11. Part of Art (5.-14.11. Bruddler)
Kontaktanschrift: IG Jazz, Eberhard Glauner, Moserstr. 26, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11 /24 43 75

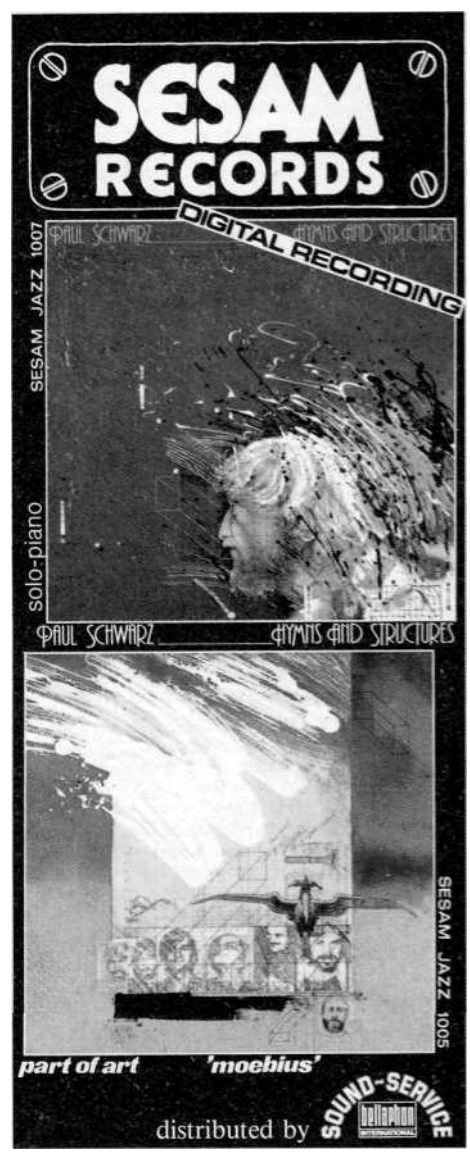
Jazzfest Berlin '82
4.-7. November 1982, Berlin, Philharmonie und Metropol
4. 11., 19 Uhr, Philharmonie, Richie Cole's Alto Madness, Terry Gibbs - Buddy de Franco, Liberation Music Orchestra, 23 Uhr Metropol, Everyman Band, Jorge Dalto and the Interamerican Jazz Sextett, 5.11., 19 Uhr, Philharmonie, Howard Johnson's „Book of Miscellanies" Illionois Jacquet - Arnet Cobb - Buddy Täte - Eddie „Lokjaw" Davis, Intersouthamerican Drum Allstars, 23 Uhr Metropol, Sickaphonics, Gerry Gonzalez Band, 6. 11., 15 Uhr Metropol, Gerry Weil Band, Charles Lloyd Quartet, 6. 11.19.30 Uhr Metropol, Nood Band, Lask, 23.30 Uhr Philharmonie, Dino Saluzzi Quartet, Alberta Hunter, Bobby McFerrin, Manny Oquendos's Libre, 7. 11., 15 Uhr Metropol, Skuas Andy Narell, Coneccion Latina, 19 Uhr Philharmonie, Arrigo Bamabe Project, Paulo Moura Ensemble, Brazil Allstars, Djalmä Correa Percussion Ensemble.
Kontaktanschrift: Berliner Festspiele, Budapester Str. 50, 1000 Berlin 30, Tel.O 30/2 63 41

5. **Osnabrücker Dixieland Meeting**
6.-7. November 1982, Osnabrück Lagerhalle
Happy Jazz Society, Louisiana Jazz Orchestra, Tante Frieda's Jazzkränzchen, Hot Jazz Stompers, Swinglanders, Skiffle Butler, Jos Parren, Red Onion Jazz Company
Kontaktanschrift: Eddy Horn, In der Aue 17, 4506 Hagen T. W., Tel. 0 54 05/72 05

5. Kölner **Jazz Haus Festival**
9.-14. **November** 1982, **Köln, Stollwerk, Aula der Musikhochschule Köln**
Kontaktanschrift: Initiative Kölner Jazz Haus, Herculesstr. 101, 5000 Köln 30
9.11. Jimmy, Jenny und Jonny, Des Airs, Maximum Joy, the Köln Society, Ltg.: R. Shannon Jackson, 10. 11. D-Zeit-D, Härte 10, Cassiber, The Lounge Lizards, 11. 11. klimarkant, Andre Jaume, Dino Saluzzi, Arthur Blythe, 12. 11. Noodband, Erkatonn, Enrico Rava Quartett, 13.11. Grubenklang Orchester, Alex Sputh - Rainer Linke, Alterations, Sangam, 14.11. Sam Rivers Group, Hannes Zerbe - Dietrich Unkrodt, Boury, Manfred Schoof Big Band

14. International Oldtime Jazz Meeting Biel
12.-13. November 1982, Biel/Bienne
13. 11. Dutch Swing College Band, Trummy Young, Sammy Rimington Band, Little Willie Littlefield, Piccadilly Six, Flat Foot Stompers, New Mahogany Bluesband, New Orleans Hot Lips, No Name Jazz Band, Smoking Band, Swiss Dixie Stompers, Two Banjo's Jazzband
Kontaktanschrift: Walter L. Henne, Lessingstr. 4,8800 Ansbach, Tel. 09 81/8 86 97, Newland Production SA, Freiburgstr. 34, CH-2501 Biel
2. Jazzfest Hausach/Schwarzwald
19. November 1982, Hausach, Stadthalle
Stu Goldberg (Solo), Supernova, Mike Schweizer Trio, Thurn & Taxi Free Dig Big Band
Kontaktanschrift: Christoph Weller, Hochburger Str. 15, 7830 Emmendingen, Tel. 0 76 41/4 13 35
11. Deutsches Jazz Forum der Union Deutscher Jazzmusiker
19.-20. November 1982, Erlangen
19.11. Crossing, Michael Seil Quartett, Spendel-Schlüter Projekt, feat A. Roidinger + R. Hübner, Jazzworkshop Orchestra, Leitung: A. Mangelsdorff, 20. 11. Jan Rigo Trio + Alan Ett, Harald Rüschenbaum Bigband, Axel Petry Quintet, Klaus Weiss Quintett
Kontaktanschrift: UDJ Geschäftsführung Otto Wolters, 3304 Wendeburg-Ersehof, Tel. 0 53 03/52 55
Langenhagen Jazz '82
19.-20. November 1982, Langenhagen
19.11. Steve Beresford, Maud Sauer, Sven Äke Johansson/A, v. Schlippenbach Duo, 20.11. Regina Baumgart & Günter Christmann, Gus Janssen, Maarten Altena & Theo Jolling, Vario 11
Kontaktanschrift: Elke Schipper, Weserweg 36, 3012 Langenhagen
5. Göttinger Jazzfestival 1982
26.-27. November 1982, Göttingen, Mensabereich Wilhelmplatz
26. 11. Dider Levalle + Quintet, Orpheon Celesta, Royal Tencopators, Gunter Hampel Big Band, New Call, Red Roseland Kom Pickers, 27.11. Orpheon Celesta, Blue Roseland Hot Jazz Orchestra, Christoph Busse Trio, Confusion Fusion, Doorways, John and Friends, New Orleans Syncopators, Abbey Rader-George Bishop Group, Rödeljazzband, Thelonio, Waldrandorchestra, Red Onions
Kontaktanschrift: Klaus Goldmann, Bühlstr. 30, 3400 Göttingen, Tel. 05 51/4 61 18
Jazznacht St. Georgen
3. Dezember 1982, St. Georgen, Stadthalle
Niessner-Fichter Duo, Pulse, Strays, Loewenthal's Soma
3. Nikolaus Festival'62
4. Dezember 1982, Wischlingen, Revierpark
Kontaktanschrift: Saguitarius Music, Oskarweg 44, 4600 Dortmund, Telefon 02 31 /31 01 95
An evening for Amnesty, Nürtingen
Jazz Benefizkonzert zum Tag der Menschenrechte, 10. Dezember 1982, Nürtingen, Stadthalle
Thomas Horstmann + Wolfgang Lauer Duo, Gunter Hampel-Thomas Keyserling Duo, Stu Goldberg solo
Kontaktanschrift: Panoptikum, Forum für Kultur; Haus- und Landwirtschaftliches Schulzentrum, Auf dem Säer, 7440 Nürtingen, Tel. 0 70 22/3 33 35 oder 3 32 13 (Erich Brenner, Reiner Hiby)
Jubilee Blues Festival
11.-12. Dezember 1982, Amsterdam, Paradiso
Magic Slim and the Teardrops, Big „Voice" Odom, Little Milton, J. B. Hutto & The New Hawks, Robert Lockwood Jr., Luther Johnson Jr., Erwin Helfer, Little Willie Littlefield, Luther Tucker
Kontaktanschrift: Martin van Olderen, Ned. Blues & Boogie Organisatie, Postbus 12538, N-1100 AM Amsterdam-Zuidoost, Tel. 96 11 11

9. Hofheimer Jazzfest
7.-9. Januar 1983, Stadthalle Hofheim
Sam Rivers Quartett, Peter Brötzmann, Hannes Bauer, Willie Kellers, Barry Guy, George Lewis, Paul Lytton, Evan Parker, John Scofield Trio, Alfred Harth Group, Trans Air Spacy Band u. a.
Kontaktanschrift: Club der Jazzfreunde Hofheim E. V., c/o Gert Pfankuch, Hattersheimer Str. 30, 6238 Hofheim, Telefon 0 61 92/63 95
Jazz-Wochenende der Manufaktur e.V.
25.-26. Februar 1983, Stuttgart, Killesberg, Halle 12
United Jazz + Rock Ensemble, Paraphernalia, Ian Carr's Nucleus, Charlie Mariano Band, Volker Kriegers Mild Maniac, Eberhard Weber Band, Wolfgang Dauner-Albert Mandelsdorff Duo
Kontaktanschrift: Werner Schretzmeier, Neue Weinsteige 51, 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11/24 17 10
Jazz-Port Festival Bremerhaven
3.-4. Juni 1983, Bremerhaven
Kontaktanschrift: Freizeitzentrum Schleuse, Tel.: 04 71 /5 90 27 73/Hoffmann



On the road

Bestreitet einen TV-Workshop beim NDR: Albert Mangelsdorff **Foto: Hans Kumpf**

JAZZPODIUM

Nr. 12/XXXI Dezember 1982
ISSN 0021–5686
DM 3,50 sfr. 3,50 ÖS. 29,–

E 1315 EX

Postvertriebsstück – Gebühr bezahlt
Verlag D. Zimmerle,
Vogelsangstraße 32, 7000 Stuttgart 1

Abbey Lincoln

7600 OFFENBURG 15
FRANZ SCHMIDTSTR. 11A
KIRNER, WILFRIED
6368203
901
02-43

Foto: Hans Kumpf

Soziales Anliegen in der Musik

Abbey Lincoln

Kaum eine Sängerin hat im Lauf der Jahre eine so große Wandlung mitgemacht wie die heute 52jährige Abbey Lincoln. Unter der Führung von Max Roach wurde aus dem singenden Modepüppchen eine reife Vokalistin und selbstbewußte Persönlichkeit. Sie entwickelte unter seiner Anleitung ein ausgeprägtes Geschichtsbewußtsein, besann sich auf ihr afro-amerikanisches Erbe und wurde zu einer der ausdrucksstärksten Stimmen des schwarzen Amerika. Sie trug keine belanglosen Liebeslieder mehr vor, sondern sang engagiert von der Unterdrückung, dem Widerstand, den Kämpfen ihres Volkes, eben den Schwarzen in den USA. Wenn man Abbey Lincoln heute erlebt, dann spürt man, daß sie sowohl Liebeslieder als auch Jazzstandards und sozial engagierte Songs vortragen kann, in gewisser Weise hat sich damit der Kreis ihrer stimmlichen Ausdrucksmöglichkeiten geschlossen, sie hat sich mit allem, was um sie herum vorgeht, bewußt auseinandergesetzt und in ihrer Kunst verarbeitet. Meine erste Frage zielte in diese Richtung. Gudrun Endress

„Ich singe von der Freiheit des menschlichen Geistes - meines Geistes. Und ich habe die Möglichkeit, dabei all die Dinge einzubeziehen, die ich im Lauf der Jahre erfahren habe, angefangen bei der Arbeit in den Supper Clubs. Doch singe ich heute kein Protestmaterial mehr, ich trage Songs vor, die soziale Bedeutung haben, etwa mein 'Caged bird' oder das neue 'People on the street', das aus der Erschütterung darüber entstand, daß ich Menschen auf der Straße sah, für die es keinen Ort gibt, an dem sie leben können, Frauen, die all ihre Habe in einer Plastiktüte mit sich herumtragen. In diesem sozialen Anliegen liegt meiner Ansicht nach die einzige wirkliche Motivation, sich selbst auszudrücken. Du mußt sozial denken und fühlen, über was solltest du sonst singen? Wie viele Songs kannst du singen über 'I love you' oder 'You don't love me'? Natürlich ist das auch ein Teil meines Lebens, die Liebe zwischen Mann und Frau, aber es gibt noch sehr viel mehr wichtige Dinge."

„Harten Sie das Gefühl, daß das Protestmaterial Sie einschränken würde in Ihrer künstlerischen Gestaltungsweise, als auch was den potentiellen Kreis Ihrer Zuhörer angeht?"

„Das Protestmaterial ist nur für einen limitierten Hörerkreis, aber das ist im Grunde genommen auch alles andere in der Musik, du kannst niemals alle erreichen. Jedoch überlebten die Protestsongs und die mit sozialem Gehalt viele Jahre. Die 'Freedom Now Suite' und all die andere Musik, die ich mit Max Roach schaffen konnte, haben bewirkt, daß ich heute diese Position unter den Sängerinnen einnehme. Ich versuche auch, diesen Weg weiterzugehen."

„Was bedeutete Max Roach für Ihre künstlerische Entwicklung?"

„Er öffnete mir die Türe, was den künstlerischen Ausdruck überhaupt anbetrifft. Er brachte mich in diese Musik, denn ich hatte mir zuvor niemals über diese Musik, die man Jazz nennt, viele Gedanken gemacht. Es ging mir einfach ums Singen. Mein erstes Album machte ich mit Benny Carter, und ich fühlte mich als Sängerin zwar mit einem ernsthaften künstlerischen Anliegen, aber ich dachte über die Bedeutung der Jazzmusik nicht nach. Ich fühlte mich als Entertainer, als Performer, aber ich wußte so gut wie überhaupt nichts über die Kunst, über andere Kunstformen - all das eröffnete mir erst Max Roach. Und ich bin dafür sehr dankbar, denn ich kann in der Musik, die man Jazz nennt, immer einen Halt finden. Diese Musik gibt mir das Gefühl der inneren Beheimatung."

„Hatten Sie schwierige Zeiten, in denen Sie die Musik in diesem Sinne brauchten, den nötigen Halt darin fanden?"

„Ich hatte einige schwierige Zeiten durchzustehen, aber ich brauchte die Musik eigentlich immer. Ich habe meinen eigenen Kopf und ich denke manchmal über dieses oder jenes nicht nach, sondern lasse mich von meinem Herzen führen, weiß damit aber gleichzeitig, daß ich mich deshalb in einem Chaos befinde."

„Gilt das vor allem für Ihr Privatleben?"

„Für mein Privatleben ebenso wie für meine Laufbahn. Ich hatte einige gute Gelegenheiten, nach dem sogenannten güldenen Ring zu fassen, um mir einen großen Namen machen zu können. Aber ich griff nie danach, denn ich fühlte, daß damit etwas verbunden war, das genau dem zuwiderlief, was ich vor mir selbst verantworten konnte. Dieser Schritt hätte nur dazu gedient, populär zu werden. Sicherlich liebe ich es, auch populär zu sein, aber es darf nicht mit diesen Opfern verbunden sein."

„Sie wollen künstlerisch das machen, was Ihnen wirklich entspricht, doch ist das erfahrungsgemäß bisweilen sehr schwer mit dem zu verbinden, was einen großen Namen oder viel Geld einbringt."

„Ja genau, ich möchte aber mit meinem Leben, meiner Arbeit zufrieden, ja glücklich sein. Es geht mir nicht darum, eine glorreiche Laufbahn zu haben und von den anderen beneidet zu werden, sondern ich möchte vor allem mit meinen Leistungen vor mir selbst bestehen können. Ich kann mich indessen nicht beklagen, ich hatte viele günstige Gelegenheiten, konnte in Filmen mitwirken, in Broadway-Shows auftreten und ich mache das auch immer wieder. Ich bin ja schon lange Zeit auf der Szene und jetzt wird meiner Arbeit eine Wertschätzung entgegengebracht, die ich früher nicht immer erfahren durfte. Ich bin sozusagen in die Jahre gekommen. Ich konnte verschiedene künstlerische Tätigkeiten ausüben, ich bin zugleich Sängerin, Schauspielerin, Pädagogin und Autorin, aber ich sehe all diese Tätigkeiten als eine Einheit, denn es ist ein und derselbe Ausdruck, der dahintersteht. Wenn ich einige Zeit nicht als Sängerin arbeite, dann mache ich von meinen anderen Talenten Gebrauch und kann mich somit auch selbst ausdrücken. In mir lebt ein künstlerischer Geist, der mir erhalten bleibt. Das hoffe ich wenigstens. Und in diesem Sinne führe ich ein sehr freies Leben; ich mache das, was ich machen möchte als Künstlerin, zumindest was meine künstlerischen Ausdrucksweisen betrifft. Jetzt ist die Musik für mich wieder brandneu, ich fühle mich darin auch wie neugeboren."

„Ich möchte mit meinem Leben, meiner Arbeit zufrieden, ja glücklich sein. Es geht mir nicht darum, eine glorreiche Laufbahn zu haben und von den anderen beneidet zu werden, sondern ich möchte vor allem mit meinen Leistungen vor mir selbst bestehen können."

„Wie entsteht bei Ihnen neue Musik?"

„Wenn ich manchmal zuerst einen Text ausdenke, dann kann es sein, daß sich die Musik dazu gleich hinterher wie von selbst ergibt, manchmal jedoch muß ich zum Klavier gehen und sie mir erarbeiten. Bei dem Song Throw it away' etwa fand ich die Worte fast ein Jahr, bevor ich dann die richtige Musik dazu hatte . . . "

„Schreiben Sie die Texte gleich auf, wenn sie Ihnen in den Sinn kommen?"

„Ich muß das tun, denn sonst kann ich mich nicht mehr darauf besinnen. Wenn ich sie einmal festgehalten habe, dann kann ich sie auch auswendig. Manchmal spüre ich morgens beim Aufwachen, daß ich schreiben muß, um mich damit zu erleichtern. Wenn ich etwa traurig aufwache und weiß, was der Grund dafür ist, dann kann ich darüber schreiben. Die Musik ist also auch eine hervorragende Therapie für mich."

„Wie kamen Sie etwa zu der Idee für Ihren Song 'Caged bird', der ja symbolischen Charakter hat?"

„Ich las das Buch 'I know why the caged bird sings" von Maya Angelou und dabei erinnerte ich mich an ein Gedicht von Paul Laurence Dunbar mit dem Titel 'Sympathy', in dem eben diese Textzeile vorkommt. Ich hörte diesen Song in mir, als ich 1973 von Afrika zurückkehrte. Das Bild des Vogels im Käfig steht für den menschlichen Geist generell. Vor Jahren war ich der Ansicht, daß die Schwarzen der USA die einzigen Menschen wären, die unterdrückt werden, aber inzwischen habe ich erfahren, daß es allen menschlichen Wesen auf der ganzen Welt so geht. Der Geist wird unterdrückt, in einen Käfig gezwungen. Es hängt mit dem Zeitalter zusammen, in dem wir leben. Dieser Song ist etwas, was alle verstehen, Kinder ebenso wie Erwachsene. An Colleges und vor allem an Elementary Schools habe ich damit wunderbare Erfahrungen machen können, denn die Kinder sind in jungen Jahren noch so unschuldig und zugleich erstaunlich frei. Ich sagte zu Ihnen: 'Ihr wißt doch sicher, wie man einen Vogelruf nachahmt? Macht einmal einen Vogel nach, der morgens aufwacht, wenn die Sonne aufgeht.' Und darauf machten sie all diese wunderschönen Vogelstimmen nach und ich sang darüber meinen Song. Es hat sehr viel Sinn, mit der menschlichen Stimme zu schreien, zu rufen, Geräusche nachzuahmen, das entdeckte ich erstmals in der Musik zur Zeit der 'Freedom Now Suite'".

„Sie bedienen sich heute in Ihrer Musik all dieser Möglichkeiten der menschlichen Stimme und erweitern damit Ihre Ausdrucksskala enorm."

„Ja, ich habe diese Möglichkeiten, die ich in 'Triptych - Prayer, protest peace' der 'Freedom Now Suite' angewandt habe, in mein Singen mit einbezogen. Wie gesagt, hatte ich mir früher keine Gedanken in dieser Richtung gemacht, es ging mir nicht darum, neue Wege des stimmlichen Ausdrucks zu beschreiten, ich sang einfach und hatte immer nur irgendeinen Mann im Kopf. D. h. mein wichtigster Gedanke war der, den richtigen Mann zu finden. Ich sehe jedenfalls rückblickend mich in dieser Entwicklungsstufe so, andere jedoch haben mir das widerlegt, sie sagen, sie hätten mich immer als ernsthafte Sängerin eingeschätzt."

„Sie haben also die Geschichte der 'Sophisticated lady' selbst gelebt. Können Sie diese wunderbare Duke Ellington Komposition deshalb heute mit so großem Verständnis und so großer Einfühlsamkeit singen?"

„Ich weiß nicht, warum ich mich erst in jüngster Zeit an diesen Song heranmach-

Unter der Führung von Max Roach (links) wurde aus dem singenden Modepüppchen die reife Vokalistin und selbstbewußte Persönlichkeit Abbey Lincoln (rechts) Foto: Jazz im Bild

te, es ist die Geschichte des Lebens von den meisten von uns! Auslösend dafür, daß ich 'Sophisticated lady' in mein Repertoire nahm, war Billy Eckstine, bei dem ich diesen Song einmal sehr beeindruckend gesungen hörte. Früher in den Supper Clubs sang ich etwa 'My man' und andere Songs einer masochistischen Frau, die von den Männern ausgebeutet wird. Nicht, daß das unbedingt mein Leben gewesen wäre, aber andere Sängerinnen griffen auch auf diese Songs zurück. Ich habe mein ganzes Leben gesungen, bin seit meiner Kindheit mit der Musik befaßt. Als ich vier oder fünf Jahre alt war, saß ich am Klavier und versuchte, daraus Melodien hervorzuholen."

„War sonst noch jemand in Ihrer Familie musikalisch?"

„Nein, ich war die einzige, die Interesse an der Musik zeigte, aber man ließ mir freie Hand. Ich konnte, wann immer ich wollte, ans Klavier sitzen; man ließ mich gewähren, in Ruhe spielen. Ich hatte 11 Geschwister, und da war immer viel Betrieb zu Hause, aber nie sagte jemand zu mir: 'Anna Marie, du gehst mir mit deinem ewigen Klavierspielen auf die Nerven!' Wenn das der Fall gewesen wäre, dann hätte ich bestimmt das Klavier niemals wieder angefaßt. Ich bin von Natur aus sehr scheu, aber ich bekam von meiner Familie immer viele Ermutigungen. Sie respektierten schon in frühen Jahren meine Liebe zur Musik, zum Klavier."

„Sie haben bisher neben Ihrem Geburtsnamen Anna Marie Wooldridge drei Künstlernamen benutzt, als Nachtclub-Sängerin Gaby Lee, als Vokalistin mit politischem und sozialem Engagement Abbey Lincoln und in jüngster Zeit auch Aminata Moseka. Ihre Namen gehen Hand in Hand mit jeweils verschiedenen Phasen Ihres künstlerischen Schaffens, wahrscheinlich auch mit einer Bewußtseinsänderung?"

„Aminata Moseka - dieser Name wurde mir in Afrika gegeben, vom Informationsminister in Zaire und vom Präsidenten von Guinea. Diese Namen sind spirituell gesehen gut für mich, sie helfen mir. Aminata bedeutet, daß ich afrikanisches Blut habe, Aminata ist die weibliche Form von Amin, es ist derselbe Wortstamm wie Amun, Amon. Moseka ist ein Gott der Liebe, der in Gestalt einer Frau erscheint. Anna Marie wurde ich getauft in Anlehnung an eine damals berühmte Sängerin mit dem Namen Anna Marie Alberghetti, und schon deshalb wollte ich dann, als ich zu singen begann, meinen Namen ändern. Als ich im 'Moulin Rouge' in Los Angeles ein Engagement in einer französischen Revue bekam, wollte man mir einen französischen Namen verpassen, sie wußten nicht, daß Anna Marie auch französisch ist. Amerikaner sind schon einmalig! Deshalb wurde ich zunächst einmal in Gaby umgetauft. Eine Songwriterin, die dann auch meine Managerin wurde, erfand für mich dann den Namen Abbey Lincoln. Sie wußte um meine innersten Gefühle meinem Volk gegenüber und sagte mir: 'Abraham Lincoln hat es nicht fertiggebracht, die Sklaven zu befreien, vielleicht schaffst du einen Schritt weiter!' So gut wie niemand fand diesen Zusammenhang heraus, aber der Name Abbey Lincoln ist eine Anspielung an den großen Abraham Lincoln. Das erste Public Relation Foto von mir als Abbey Lincoln war mein Porträt über einen Penny kopiert mit dem Abbild von Abraham Lincoln. Es hatte aber keinen Niederschlag. Manchmal verwirrt mich diese Aufspaltung meiner Person sehr, dann kommen mir Gedanken, nur diese oder jene Frau sein zu wollen, aber ich kann es nicht durchführen. Das sind die verschiedenen Aspekte meiner Persönlichkeit. Es leben sehr viele Frauen in mir, doch hoffentlich sind das nicht nur Fragmente."

„Sie unterrichten auch bisweilen unter den Namen Aminata Moseka an Schulen und Colleges. Was vermitteln Sie Ihren Schülern?"

„Gesang, ebenso Drama. An der Northridge University in Californien gab ich ein Jahr lang auch Unterricht in Schauspielkunst; außerdem gebe ich Lectures, spreche über viele wichtige Sachverhalte des Lebens mit Kindern. Ich kann nicht sagen, daß ich hauptsächlich Musik unterrichte, vielmehr dient mein Lebensweg mir als Beispiel für eine mögliche Lebensführung. Ich spreche den Kindern oftmals Gedichte vor, bisweilen auch meine eigenen Texte, und zeige ihnen mehrere Aspekte auf, dieses oder jenes so oder so zu sehen. Ich habe ein ganzes Buch voller Gedichte und Texte, ich schreibe sehr viel und hoffe, es eines Tages veröffentlichen zu können."

„Sie versuchen, bei den Kindern in erster Linie die kreativen Kräfte hervorzubringen?"

„Ja, aber ich spreche mit ihnen auch über die Welt, wie sie heute ist, helfe ihnen dabei zu denken, was vor ihnen da war, und mache ihnen klar, daß die Erde heute ein sehr gefährdeter Planet ist. Wir müssen darüber nachdenken, was wir sind und wie wir sind und wohin wir gehen. Kinder sind leicht zu beeindrucken, sie haben auch sehr viel Vorstellungskraft."

„Sie sind vor einiger Zeit von Los Angeles wieder nach New York zurückgekehrt, was war der Grund dafür?"

„Die Gründe, warum ich das tat, sind mir nicht alle klargeworden. Los Angeles Ist

ein wunderbarer Ort, Californien hat überhaupt ein angenehmes Klima, aber es gibt dort nicht allzu viel Musik. Und ich war es müde, mich mit diesem laschen Verhältnis zur Musik zufrieden zu geben. Zudem suchte ich nach einer jungen, guten Band, und die fand ich in New York. Der Pianist James Widman und die Brüder Billy und Mark Johnson kommen aus Ohio bzw. Wisconsin, aber sie leben heute in New York wie viele junge, hervorragende Musiker. Ich glaube auch, daß sie einige Zeit mit mir arbeiten werden; es ist immer sehr schwierig, auf längere Zeit eine Gruppe halten zu können."

„Sie genießen es jetzt auch wieder, mehr auf Tournee sein zu können?"

„Es ist harte Arbeit, zu reisen, endlos in Zügen oder Bussen zu sitzen, aber es ist zugleich für einen Künstler wunderbar, in der Lage zu sein, vielen, vielen Menschen die Musik näherzubringen. Es ist schön, vor vielen Leuten auftreten zu können, gleichzeitig einiges von der Welt zu sehen."

„Hat sich Ihre erneute Aktivität auch in neuen Platten niedergeschlagen?"

„Die 'Painted lady' war die letzte Platte, die ich unter eigenem Namen gemacht habe, dann ging ich auch mit Cedar Walton ins Plattenstudio und wir produzierten 'Maestro', eine LP, die bei Muse vorliegt und auf der ich auch meine eigenen Songs vortrage. In Paris habe ich für Blue Marge, das Label von Gerard Terrones, eine Platte aufgenommen, die wahrscheinlich auch demnächst erscheinen wird."

„Sie haben sicherlich sehr viel Material für weitere Plattenveröffentlichungen?"

„Ich meine ja! Ich habe viele Songs geschrieben und ich bin dankbar dafür, daß ich einige davon aufnehmen konnte."

„Singen auch schon andere Vokalisten Ihre Songs?"

„Ja, sie werden auch von anderen aufgegriffen. Ich habe mir schon manchmal vorgenommen, nicht mehr so viel zu reisen und dafür mehr Zeit darauf zu verwenden, Songs zu schreiben. Vielleicht ist das meine eigentliche Bestimmung. Ich habe manchmal auch den Gedanken, daß ich als Songwriter besser bin denn als Sängerin oder Schauspielerin. Es ist schön, zu hören, wenn andere Leute die Songs singen, die man geschrieben hat. Schon vor vielen, vielen Jahren haben mehrere Vokalisten meinen Text zu 'Blue Monk' gesungen, ebenso kenne ich jemanden, der 'Living room', den Song, den ich zusammen mit Max Roach geschrieben habe, gestaltet. Ich bin sehr froh, seit ich nicht nur Texte, sondern auch die Musik dazu schreiben kann, denn früher war ich immer darauf angewiesen, daß jemand die Musik zu meinen Worten findet. Jetzt habe ich das Gefühl, darin vollkommen zu sein; Worte und Musik sind im Idealfall aus einem Guß."

„Wie haben Sie das gelernt?"

„Ich habe mir schon manchmal vorgenommen, nicht mehr so viel zu reisen und dafür mehr Zeit darauf zu verwenden, Songs zu schreiben. Ich habe manchmal auch den Gedanken, daß ich als Songwriter besser bin denn als Schauspielerin oder Sängerin."

„Es gibt ja dieses Album von mir, das 'Straight ahead' heißt. Als es 1970 wiederveröffentlicht wurde, sorgte Max Roach für den Hüllentext. Er bat Thelonious Monk und andere, ein paar Worte über mich zu äußern, die er auf dem Cover festhalten wollte. Thelonious Monk sagte bei dieser Gelegenheit, daß er mich für eine große Komponistin halte. Das überraschte mich, da ich bis zu diesem Zeitpunkt nie etwas selbst geschrieben hatte. Ich nahm jedoch seine Äußerung ernst und entdeckte, daß er gar nicht so unrecht hatte. Ich schreibe keine komplexen Kompositionen, meine Songs sind sehr einfach, sie sind eigentlich Volksmusik. Ihre Ausgestaltung macht sie zu dem, was sie sind."

„Veränderten Sie im Lauf der Jahre Ihre Gestaltungsweise?"

„Ich meine, daß ich nicht so viel verändert habe, es ist nur mein Instrument größer und breiter geworden, zudem ist mein Verständnis umfassender. Das hängt mit der menschlichen Reife zusammen. Ich fühle mich jetzt als ausgewachsene, reife Frau und ich besitze über mein Instrument mehr Kontrolle als je zuvor. Ich war, als dieser Reifeprozeß begann, zunächst sehr verwundert, er bahnte sich vor ungefähr 10 Jahren an und es vollzog sich dabei etwas, was meine Stimme tiefer, tiefgründiger machte."

„Ist es wahrscheinlich, daß Sie eines Tages wieder mit Max Roach zusammenarbeiten werden?"

„Wir gaben vor einiger Zeit in Italien ein Konzert zusammen, wobei er allerdings mit seiner, ich mit meiner Group auftrat. Ich bin auch heute noch der Ansicht, daß die Musik, die wir gemeinsam schufen, wunderbar ist. Ich wünsche mir, daß wir eines Tages wieder etwas zusammen machen und ich werde nie vergessen, wie wichtig er für meinen Lebensweg gewesen ist."

„Er hat auch eine sehr kritische Einstellung zu unserer Gesellschaft von heute. Er ist nicht bereit, von seinem integren Weg abzuweichen."

„Er hat vollkommen recht, jeder muß sich bewußt werden, daß es sein Leben ist, mit dem er so sorglos umspringt. Jeder ist zuerst einmal für sich verantwortlich! Ich erinnere mich an eine Situation vor ungefähr 15 Jahren, da kam bei einem gemeinsamen Auftritt von uns jemand auf Max Roach zu und fragte: 'Ist der Jazz tot?' Damals kursierte dieses Gerücht. Max entgegnete nur: 'Sind wir tot?' Und er meinte damit, daß w i r die Musik sind. Einige von uns sind wie die Hüter dieser Musik, Max ist einer davon."

„Sie singen in Ihrem Song Throw it away' eine Textzeile, die lautet 'You can never lose a thing if it belongs to you'. Das ist doch genau dieser Gedanke, daß das, was in einem steckt, niemand nehmen kann. Das bezieht sich doch auch auf die Musik, die aus einem erwächst."

„Es beruhigt mich auch zu wissen, was mir wirklich gehört!"

Größeres und breiteres Instrument, umfassenderes Verständnis: Abbey Lincoln
Foto: Paul Gerhard Deker

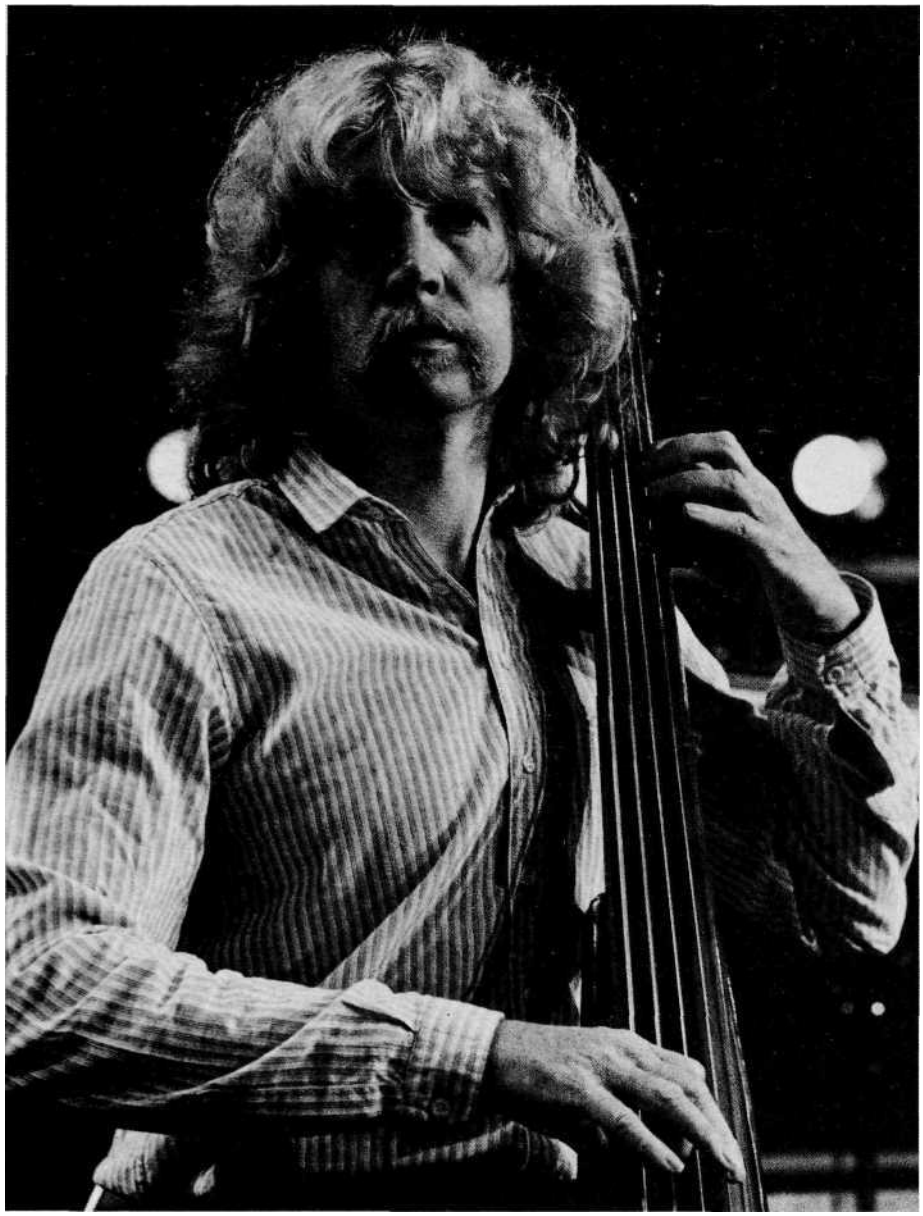


Foto: Paul Gerhard Deker

Eberhard Weber

der Mann mit dem Reisebaß

von Michael Naura

Als der Ansager auf dem 7. New Jazzfestival Hamburg seinen Namen nennt, da schreit die Menge freudig auf. Kein Zweifel, der Bassist Eberhard Weber ist ein berühmter Mann. Auf der Bühne umfängt der Musiker aus dem Schwabenland mit dem Gesicht eines gealterten Botticelli-Engels sein Instrument. Was, das soll ein Baß sein? Man sucht vergeblich dieses warm glänzende, barock geschwungene Gebilde aus Holz, an dem sich die Bassisten fast wollüstig zu schaffen machen. Statt dessen erblickt man eine karge* Konstruktion. Saiten überspannen ein Griffbrett, das in einen eisernen Stachel mündet, den Weber in den Boden bohrt. An Knöpfen wie bei einem alten Radio kann man den Ton beeinflussen. Er kommt aus einem Lautsprecher. Die Klänge, die dann das Ohr erreichen, sind völlig unverwechselbar: weich und schwebend scheinen sie aus weiter Ferne zu kommen, füllen plötzlich ganz den Raum und beruhigend legen sie sich auf die Seele. Eine Art Yoga-Musik. Wie Eberhard Weber klingt sonst kein Bassist auf der Welt. Diesen Hochsitz über allen Kollegen verdankt der 42jährige Musiker seiner Fähigkeit zur Reflektion seines Elends in früheren Jahren. Er hatte Bassisten eines Sinfonieorchesters auf Reisen beobachtet. Er sah Orchesterwarte und Inspizienten wieseln und er bemerkte, daß am Abend der Kollege E-Musiker ausgeruht und im gebürsteten Frack seinen Platz am Instrument einnahm. Dagegen war sein eigenes Tourneeleben mehr Schleppen als Spielen. Und wenn im Konzert das Vibrato seines gestrichenen Baßsolos besonders intensiv geriet, dann war es nicht selten der Tremor, der die Hände befällt, wenn man einen Tag lang Holz gehackt hat oder seine Baß-Geige durch halb Deutschland geschleppt hat. Jetzt hat Eberhard Weber also seinen „Reisebaß". Ein häßliches Ding zwar, aus der Not geboren, aber handlich wie ein Kamm. Wie ein Kamm aus Gold. Denn Eberhard Weber fiel damit auch eine neue Baß-Ästhetik in den Schoß, die ihn schnell zu einem der gesuchtesten Musiker weit und breit machte, ihn in ferne Länder zu bejubelten Konzerten führte. Wer über so einen solitären Klangreichtum verfügt, der findet sich oft in Aufnahmestudios wieder. Etwa 1976 zusammen mit Peter Rühmkorf, dem klavierspielenden Autor dieser Zeilen, und dem Vibraphonisten Wolfgang Schlüter. Der „Freundschaftspakt zwischen Jazz und Kunstpoesie", von dem Rühmkorf schreibt, wird von Eberhard Weber spielerisch-genial erneuert. Mit klagenden, schleifenden Tönen, die ihm keiner nachmacht, beschwört er geradezu magisch die ersten Zeilen, die der Poet in „Undine" spricht: „Zieh' sie an Land, die säuselnde Sirene, frag' nicht, wer dich belügt. Ein Kopf voll Haar und ein Maul voll Zähne

* selbst erdachte

genügt. ..". Nach viel amerikanischer Jazz-Prominenz - Gary Burton, Pat Metheny und Ralph Towner - klopfen nun auch Popstars an seine Tür. Die englische Sängerin Kate Bush kann in ihrer neuen Platte „The dreaming" stolz auf Eberhard Weber verweisen.

Diese erstaunliche Karriere begann in Stuttgart unter für einen Musiker eher düsteren Vorzeichen: Im Alter von 7 Jahren hörte er seinen Vater, einen Musiklehrer, bei einem Gottesdienst laut und häßlich singen. Später war es Bill Haleys „Rock around the clock", der dem jungen Eberhard Weber zusetzte. Kein Problem, denn er sollte, obwohl ihm der Vater schon Cello-Unterricht erteilte, kein Musiker werden, sondern was „Ordentliches schaffe". Er wurde in eine Foto-Lehre gegeben, lernte Paß- und Hochzeitsbilder knipsen. Später arbeitete er einige Jahre in einer Werbefilm-Firma, war Cutter, Kamera-Assistent, schrieb Drehbücher und führte Regie. Doch unter der bürgerlichen „Häusle baue"-Oberfläche brodelte schon die Anarchie. Nachts beim Spiel in Kellern mit dem Pianisten Wolfgang Dauner, inzwischen hatte Weber vom Cello zum Baß gewechselt, begannen die Metamorphosen des kreativen Musikers Eberhard Weber. Mitte der 60er rüttelte er wie alle Musiker an den Gitterstäben der Musik. Er war dabei, als man Instrumente zertrümmerte und auf der Bühne die Kleider ablegte. Dann kamen lange Jahre des angepaßten Dienens und Verdienens. Als ,,Baßknecht" machte er Dutzende von Schallplatten-Aufnahmen, bis er eines Tages merkte, daß das Leben ja nicht die Summe von devoten Handreichungen für andere sein kann. Und so begann er in den Bands des Vibraphonisten Dave Pike und des Gitarristen Volker Kriegel eigene Ideen anzubieten. Zum Eklat kam es, als das, was er für eine Bereicherung hielt, von anderen als Verweichlichung mißverstanden wurde. Eberhard Weber war in diesen Jazzkoalitionen zum „Graf Lambsdorff" geworden, dessen Rezepte als zu einschneidend empfunden wurden und deshalb nicht erwünscht waren. Er gründete eine eigene Band, um den Geruch des „Zerstörers" aus seinen Kleidern loszuwerden. „Colours" nannte er dieses Quartett später mit dem Saxophonisten Charlie Mariano, dem Pianisten Rainer Brüninghaus und dem Schlagzeuger Jon Christensen.

Schon die erste Platte mit dem Titel „Yellow fields" aus dem Jahr 1975 läßt die Absichten Eberhard Webers klar erkennen: Es geht ihm um den Vorrang von ruhigen, pastell-artigen Klangflächen, um Pausen, um das Vermeiden von instrumentaler Raserei zugunsten einer fast klösterlich wirkenden Zurückhaltung. Die Freiheit, sich selbst zu spielen, eines der großartigen Essentials des Jazz, verabreichte Eberhard Weber seinen Musikern in abgestuften Dosierungen so geschickt, daß sie zwar ihre Identität nicht verloren, aber immer mehr zu improvisierenden Interpreten ihres Meisters aus Stuttgart wurden. Webers Konzeption geriet in ein seltsames Schummerlicht zwischen Jazz und E-Musik, in ein irritierendes Niemandsland, in dem die Selbstschüsse lauern.

Es geht Eberhard Weber um den Vorrang von ruhigen, pastell-artigen Klangflächen, um das Vermeiden von instrumentaler Raserei zugunsten einer fast klösterlich wirkenden Zurückhaltung.

Bei der Münchner Schallplattengesellschaft ECM mit ihrem Spiritus rector Manfred Eicher fand Weber seine geistige Heimat. Eichers Vorliebe für die Adagios von Mahler korrespondierten vortrefflich mit der musikalischen Perspektive von Eberhard Weber. Hier konnte er mit Streichern und unterschiedlichen Studiobesetzungen unbeschwert experimentieren. Das Publikum reagierte auf Webers sensible Gemischtwarenhandlung von Anfang an mit großer Zustimmung. Es war und ist bis heute eine sehr komplexe Zuhörerschaft geblieben. Da sind jene, denen die Ekstasen des modernen Jazz zu anstrengend sind, da sind die „Müslis", die zu ihrer fleischlosen Kost eine musikalische Entsprechung suchen, und da sind einige aus dem Lager der sinfonischen Musik, die sich an der Emotionalität von Jazzkonzerten wärmen möchten. Jene Angsthasen, die den Biß von Charlie Parker fürchten und sich auch bei Strawinskys „Sacre du Printemps" ängstlich in die Parkettfurchen ducken. Im Gegensatz zu dieser friedlichen Gemeinde fragen sich jene, denen die Verlobungsversuche von Jazz und Philharmonie immer ein Graus waren, ob die Musiker von Colours denn noch Blut in den Adern haben und nicht womöglich ein mildes Selterswasser. Wo einem in diesen Tagen große Teile der Trivialmusik wie rhythmische Klopfzeichen aus einem Irrenhaus vorkommen, kann in der Tat Eberhard Weber mit seiner Musik wie nicht von dieser Welt klingen. Doch die eigene Unfähigkeit zur Geduld, die uns alle peinigt, sollte nicht die Elle sein, an dem Webers Musik gemessen werden kann. Motorik ist in der Musik längst nicht alles, und daß Colours nichts für grobschlächtige Naturen ist, gibt keinem das Recht, ein Wort von Alfred Brendel im Munde zu führen: „Ein Ohnmachtsanfall des Spielers wäre eine willkommene Abwechslung".

Nach sieben fetten Jahren hat Eberhard Weber das Ensemble Colours aufgelöst. Er, der anfangs der Kontrolle anderer Musiker entgehen wollte und deshalb eine eigene Band gründete, ihm glitten schließlich selbst die Fäden aus der Hand. Seltsam, in seinen Partituren schrieb er immer weniger für Baß, überließ den anderen die ersten Stimmen, bis er sich in seiner 7. Langspielplatte wie einst wieder in der Rolle des Baßknechts wiederfand. Eine märchenhafte Geschichte von der Unentrinnbarkeit. Doch Eberhard Weber mag die Musiker wechseln wie seine Hemden, er kann seinem Gehirn nicht entkommen. Und so ist seine in diesem Jahr aufgenommene Platte „Later that Evening" mit dem Saxophonisten und Oboisten Paul McCandless, dem Pianisten Lyle Mays, dem Gitarristen Bill Frisell und dem Schlagzeuger Michael di Pasqua eine konsequente Fortsetzung der vergangenen sieben Jahre. Seine Musik scheint noch mehr auf den Punkt völliger Ruhe, himmlischen Friedens, fast auf Stillstand zuzutreiben. Musik von einer Transzendenz, als hätte sie jemand geschrieben, der seit vielen Jahren unbeweglich am Ganges sitzt und geradeaus starrt. Eberhard Weber lebt in der Nähe des Wörthsees bei München. Und auf die Frage, ob er für die Ewigkeit schreibe, an seiner Unsterblichkeit arbeite, antwortet en „Meine Kompositionen sind nicht Sprungbrett in die Selbstdarstellung. Sie sollen deshalb von Musikern gespielt werden, die ähnlich empfinden und somit ihre Interpretationen zur Belebung und Bereicherung meiner Ideen einsetzen. Die Hemdsärmeligkeit, mit der Gruppen traditionsgemäß zusammengestellt werden, sollte heutzutge - nach meinem europäischen Musikverständnis - allenfalls für 'Augenblicksmusik' Berechtigung haben."

Schallplattentips

„Later that evening" ECM 1231
„Little movements" ECM 1186
„Fluid rustle" ECM 1137
„Silent feet" ECM 1107

TRÄUME

Der folgende Beitrag ist ein Auszug aus Dita von Szadkowskis geplantem Jazzbuch „Auf schwarz-weißen Flügeln - Jazzmusik europäischer Perspektiven. Gedanken, Bilder, Reflexionen".

„If dreams come true ..." (Duke Ellington Orchestra)

,,I have a dream ..." (Herbie Hancock Orchestra)

Der Traum - in wievielen Titeln kommt er vor durch alle Phasen der Jazzgeschichte. Man muß kein Tiefenpsychologe sein, um zu wissen, welche Bedeutung Traum und Traumfähigkeit für die menschliche Seele haben. „Man erlebt Dinge wie im Traum" sagt man, wenn man über etwas berichtet, das gleichermaßen intensiv wie in einem erd-entrückten Zustand passiert. Als Spiegel des Unterbewußtseins und seiner Vorgänge von Wünschen, Ängsten, Sehnsüchten, Ablehnung oder Frust gibt es einen ganzen Katalog von Traumsymbolen, in denen sich in der Traumsprache des Unterbewußtseins unkontrolliert das ausdrückt, was den Menschen beschäftigt.

Es ist der Begriff „Traum" im Jazz eine Ebene, deren durch seine Geschichte laufende Präsenz besonders seine Menschlichkeit, seinen Direkt-Anschluß an die Vorgänge menschlichen Lebens bekundet. Und gerade weil sich im Jazz weniger die großen Menschheitsträume und Gesichte einer Eroica, einer Passion, einer 9. von Beethoven, eines Messias, des Verdi-Requiems oder des Fidelio zur Sprache bringen, sondern die einfachen, intimen naheliegenden Angelegenheiten der menschlichen Tage und Nächte, deshalb hat er seinen Charakter, unter die Haut zu gehen. Der Jazz ist konkret mit dem Leben des Menschen verbunden. Seine roots kommen aus einfacher Volksseele, und auch in seinen besten progressiven Formen bleibt diese Verbindung zum Mutterboden.

Aber abgesehen von den Titeln in denen das Wort „dream" vorkommt - man wird mir mit Recht entgegenhalten, daß es so viele gar nicht sind -, so sind doch die unzählig, die letztlich auch nichts anderes ausdrücken, als Traum von ..., nach ... über... Stefan Zweig schreibt zu Sigmund Freuds wohl bedeutendstem Werk zu diesem Thema, „Die Traumdeutung":

„Zwei Schichten des Traumes sind zu unterscheiden: das, was der Traum .erdichtet' hat, um zu verschleiern, die sogenannte Traumarbeit, und das, was er an wahren Erlebniselementen hinter diesen Schleiern verbirgt, den Trauminhalt. Nicht, was der Traum sagt, sondern was er eigentlich sagen wollte, dies erst führt in den unbewußten Raum des Seelenlebens hinein. Freud stellt zum ersten Mal fest, daß die Träume zur Stabilisierung unseres seelischen Gleichgewichts notwendig sind. Traum bedeutet Tatersatz, er erspart uns oftmals die Tat. Nicht als Lebensstörer, Schlafstörer, sondern als Schlafhüter besucht uns der Traum. Diese druckentlastende Wirkung hat Freud als den langvermißten und verleugneten Sinn des Traums für unser Leben erkannt, und sie gilt, diese erlösende Lösung, ebenso für den nächtlichen Schlafgast wie für die höheren Formen alles Phantasierens und Tagträumens, also auch für Dichtung und Mythos." Man kann hier ergänzend ruhig die Musik hinzufügen.

Die Bewältigungshilfe, die dem Menschen seine Traumfähigkeit bietet (Traum als Wunscherfüllung, als „Arbeit" siehe S. Freud, „Die Traumdeutung"), hatte und hat ganz wesentliche Parallelen und Bedeutungsähnlichkeiten in dem, was der Jazz sowohl seinen Schöpfern als auch seinen Anhängern entlockt und gibt. Dabei befindet sich die Stufe, die Bewußtseinsschicht, die Region von Traum und Ausdruck auf einer Ebene, die sich unterscheidet: einmal von zwar ganz ähnlich gelagerten Ausdrücken des Erträumten in der „niederen" Volks- und auch Schlagermusik, zum anderen von der „hohen" Kunstmusik, der E-Musik, die mehr sowohl mit dem Begriff der künstlerischen Utopie als auch mit hohen Idealen befaßt ist. Der Jazz, ausgestattet mit den vom tiefsten Unterbewußtsein erfaßten Inhalten des Erträumten - negativ wie positiv, Wunsch, Sehnsucht, Angst und Bedrängnis -, ist die einzige Musik, in die auch das gesamte Körperbewußtsein samt Eros und Sexus einfließt. Was man „swingen" nennt, ist nichts anderes, und eine ausschließliche Begründung im Rhythmus trifft wohl nicht zu.

Was der Jazz musikalisch anspricht, hat sehr häufig den Charakter dessen, was Stefan Zweig „Traumarbeit" nennt - die erdichtete Verschleierung, die künstlerische Übersetzung eines Trauminhalts. „Traum bedeutet Tatersatz" und die „druckentlastende Wirkung" des Traums für das Leben des Menschen - diese in Jazzmusik gegossenen Formen der Lebensbewältigung in seinen elementarsten, intimsten, hautnahesten Bereichen ist die Grundlage und Essenz seines Wesens: befreiend, in lebendigster Bewegung, in Rhythmus und Gestus von Unbändigkeit und Freiheitssehnsucht erfüllt -, das ist der „Archetypus" des Jazz.

Der Unterschied zum Schlager wird bei Textinhalten klar, abgesehen von der Form der Kompositionsweise, die in ihren Verhältnissen Harmonie/Disharmonie, in der Jazzharmonielehre die Erscheinungsformen schnulziger, süßlicher Happy-End- und Einfältigkeitsharmonik nicht kennt und in ihren sublimierten Ausdruckswerten von Akkordik, farbdifferenzierenden Modulationen, Modi und Skalen die unendlich vielen Licht- und Stimmungsmodifikationen menschlicher Seelenzustände spiegelt. Und wie dies in der Form einer „Traumarbeit", einer „erdichteten" bzw. komponierten Traumbewältigung geschieht, dafür sprechen Titel oder Texte. Angefangen mit den Hunderten von Blues-Inhalten, in denen bis hinunter zu den nichtigsten Dingen des Lebens so erzählt wird, daß man hört und begreift, wie sich der Bluessinger und -player nicht nur damit auseinander-, sondern auch darüber hinwegsetzt.

Ihr besonderes Spektrum muß man hier der Rock- und Popmusik einräumen. Sie ist seit den geradezu hochgradig poetischen und „traum-haften" Texten der Beatles, Rolling Stones, Deep Purple, seit Jimi Hendrix oder Jethro Tüll ein Eldorado dessen, was sich früher im Volksmärchen oder überhaupt im Märchen niederschlug: ausgesprochene Träume, Wunscherfüllung im Freud'schen Traumerlebnis-Sinn, Tatersatz obendrein. Wieviel Aggression, Frustration, Depression, wieviel Drang nach Heroischem und Gewaltsamem fand und findet hier eine Materialisation, Trauma-Bewältigung und Auflösung.

Der Jazz (die Texte vieler Titel, die heute noch in neue Versionen gewandelt werden, sind den Musikern schon gar nicht mehr bekannt) spiegelt sich durchaus auch in seinen Titeln, die etwas aussagen über das, was die Musik zu diesem „Traumbegriff" enthält. Es sind bestimmte Worte, die man immer wieder findet, natürlich eine Unmenge von „love" in allen Zusammenhängen, von moon, soul, stars oder Stardust, eine Menge Himmel, Sphärisches, viel von Planeten und der großen geheimnisvollen Nacht: „Round midnight", „Sky", „Skylark", „Fly me to the moon", von „Flying home" bis zu einer der letzten Cecil Taylors LPs „Fly, Fly,

Fly" - traumsymbolhafter geht es nicht, wenn man an Freud denkt. Das „Don't get around much anymore", das wie eine'Art „Zur-Sache"-Ermahnung für flippige Träumer klingt, gibt's von Webster, Ellington, Peterson, Hodges, Joe Pass, Kenny Burrell, Woody Herman bis Gunter Hampel, ebenso „That came down on me", die Eingebung von oben, aus dem Traumbereich des Mystischen. Dies sind immer wieder aufgenommene Themen in einem recht umfassenden Sinn, denn die Musik drückt ja ursprünglich und unbewußt auch in späteren Aufnahmen etwas aus, das im Titel begründet liegt. Über „Body and Soul" haben mindestens 70 bekannte Musiker eigene Einspielungen gemacht, ähnlich ist es bei „Stardust" und „Round midnight". Man könnte diese Beispiele und Gedankengänge beliebig fortsetzen.

Richtet man in diesem Zusammenhang besondere Aufmerksamkeit auf den neuen Jazz, dann bleiben zunächst dieselben Perspektiven. „Horizons" bei Manfred Schoof, „Flowers allover" bei Jasper van't Hof, „Sunbird" bei Gordon Beck-die Vita dieser beiden europäischen Pianisten ist weder von „Blumen überall" noch von Sonnenflügen überschüttet -, „Birds of fire" und eine „Innermounting flame" beim Mahavishnu Orchestra, „Touch the earth" von Smith, Kowald und Sommer, Gerry Mulligans „Walk on the water", Cecil Taylors „It is in the brewing luminous", das George Adams/Don Pullen Quartet mit „Earth beams", „Magnetic love field". Als besonders ausgefallenes „Symbol" kehrt das „Fliegen" immer wieder - nicht nur bei Cecil Taylor, auch Billy Cobhams LP hat den Namen „Flight time", Jukka Tolonen nennt seine Platte „High flight" und J. J. Johnson „Night flight", die Kölner Jazzhaus Big Band hat auf ihrer Platte ein „Fly". Eine Zeile hierzu des jungen Münchner Psychotherapeuten J. v. Scheidt („Der unbekannte Freud", Kindlerverlag) zur Traumsymbolik: „Wir lieben die Vögel vor allem wegen ihrer einzigartigen Fähigkeit des Fliegens. Etwas aus der Vogelperspektive sehen, bedeutet, mehr als andere erkennen, die Dinge von oben zu erblicken und dabei Zusammenhänge zu sehen, die normalerweise nicht gesehen werden können." Nicht weniger in die Traum-Mystik weisen Stefan Micus „I crossed a bridge of dreams" oder Jo Anne Brackeens LP „Mythical magic", oder Joachim Kuhns „Charisma".

Wie schon ausführlicher erwähnt, ist es Sigmund Freud gewesen, der in seiner „Traumdeutung" aussprach, was eigentlich auf der Hand, das heißt: dem Volksmund auf der Zunge lag, etwa in dem Satz „das habe ich mir in meinen kühnsten Träumen nicht vorgestellt", daß nämlich der Traum und seine sehr wohl symbolhafte Bildersprache vielfach den Charakter von Wunscherfüllung und Traumarbeit hat. Hierzu möchte ich noch einmal J. v. Scheidt zitieren: „Ein Traum sagt mehr aus über den Träumer, als daß er nur unbewußte infantile Wunschregungen zu entschlüsseln erlaubte. Gerade die Art und Weise wie diese Traumarbeit geleistet wird, mit welchen Bildern der Konflikt dargestellt und verschleiert wird, welche Symbole dem Träumer zur Verfügung stehen . . . ist zum Verständnis der Person des Träumenden, seiner Lebensgeschichte von wesentlicher Bedeutung . .. Wo der Traum schafft, da behebt sich des Träumers Isoliertheit, da wird sein Gewissen beruhigt und seine Identität gerettet, und all das auf jeweils typischen, höchst eindrucksvollen Wegen." Diese Sätze sind eigentlich direkt relevant zu besagter Metapher im neuen Jazz, dessen Ebenen - wieviele Band- und Gruppennamen drücken dies schon aus - sich auf einen traumerhöhten Platz der Artikulation befinden (Galaxie Dream Band, Sun Ra, Sunburst usw.).

Botschaft, Traumbeschreibung, Traum als Tatersatz, zur Stabilisierung des seelischen Gleichgewichts, die lösende Lösung für die höheren Formen des Phantasierens, Tagträumens, für Dichtung, Mythos und Musik - das sind, um es zusammenfassend noch einmal zu sagen, Sujets, Inhalte, die sich in unverwechselbarer lebendiger Form von Nähe und Atem des Menschen im Jazz zur Sprache bringen. Und hier ist der Punkt, wo es auf die Überlegung ankommt, wie sich der europäische Jazzmusiker versteht. Er lebt eingebunden nicht nur in die Traum- und traumatische Situation des europäischen Gegenwartskünstlers schlechthin, sondern innerhalb dieser ungeheuer komplex gelagerten Position noch zwischen der Verarbeitung seiner eigenen Verständnisversion von abendländischer Kulturgeschichte und der Adaption amerikanischer, afrikanischer Jazzherkunft. Hier muß man die Frage stellen, wie dem europäischen Jazzmusiker ein Selbst-Verständnis möglich sein kann, und dazu ist seine Entwicklung genauer zu betrachten.

Wer sich in Europa seit den Nachkriegsentwicklungen mit diesem neuen Musik-

Musik mit Traumsymbolik: Cecil Taylor Foto: Karlheinz Bechholz

kapitel Jazz beschäftigt hat, war zumeist von einer besonderen Beschaffenheit geistigen und emotionalen Freiheitsdranges. Der Überdruß leergelaufener Formen, der in der klassischen Musik so radikale Umgestaltungen und Provokationen hervorrief, diese Abkehr von abendländisch-kulturgeschichtlichem Fetischismus hat viele auch gerade unter den Kreativsten der Musikbegabten zu einer besonderen Reaktion getrieben: nämlich ihre Kraft, Kreativität und Musikalität in etwas einfließen zu lassen, das nicht erst ein überlanges, überaus verwirrendes Studium von Repertoires und musikgeschichtlichen, noch dazu zweifelhaften Lehren erforderte. Dieses Sich-leichter-machen-Wollen hatte nichts mit Trägheit zu tun, sondern damit, daß man es müde war, einen so langen, von Historie und „Vorbildern" überladenen Weg zurückzulegen, um selbst Musik schaffen, machen, erleben und spielen zu können: der Jazz war da, mit seinen Möglichkeiten, sich in groove und Swing direkt und frisch am Wind auszuleben. Der Schwung, und eben der Swing, Rhythmus, und das elementare, körperlich wie seelisch und geistig lustvolle Gefühl, das diese Musik aus Amerika mitbrachte, hat schließlich auch die großen europäischen Komponisten der „Kunstmusik" beeinflußt.

Und diese Einstellung zum Jazz, der zwar heute selbst in ein weit verästeltes Netz von Stilistika und Kunstformen ausgewachsen ist, blieb ihm treu. Nicht als ,,geschichtslose", aber als unbelastete Musik mit allen Möglichkeiten freier Entwicklungen und Improvisationen fand der Jazz seine europäischen Anhänger und Vertreter. So aber auch blieb der europäische, „zentral-abendländische" Jazzmusiker in einer Art von Außenseiterposition. Und was ihn als solchen vor allen Dingen kennzeichnet, neben anderen Faktoren mangelnder Anerkennung und Selbst-Verständlichkeit, das ist sein eigenes mangelndes Selbstverständnis als kulturell Situierter, als Kultur schlechthin. Denn nur wenig von dem, was seine Situation ausmacht, woher er kommt, wohin er geht, wer er ist, wenig Identität ist in seinem Bewußtsein, in seinem kulturellen Selbstbewußtsein. Und so komplex wie die Bewußtseinslage des europäischen Künstlers allgemein von einer Vielzahl von besonderen Entwicklungen und Kompo-* nenten bestimmt ist, um so sehr viel komplexer und komplizierter ist die Situation des europäischen Jazzmusikers.

Um diese mir ungemein wichtig erscheinenden Faktoren genauer zu bestimmen, muß ich zunächst zurückverweisen, einmal auf das (im JP 8/81 vorabgedruckten) Kapitel „Bedrohung als Lebensinhalt?" dieses Buches, zum anderen auf einen allgemeinen europäisch-abendländischen Kulturaspekt, dem besondere und neue Bedeutung zukommt. Im Gegensatz zu anderen Völkern der Erde ist unsere abendländische Kultur an die besonderen Entwicklungen der Wissenschaft gebunden, die in den letzten drei Jahrhunderten, seit Newtons „Principia" (die Gesetze von Masse, Beschleunigung, Trägheit, das Gesetz der Gravitation, 1686) mit ihren enormen Erkenntnissen unser aller Leben bestimmt. Kunst und Literatur sind universell, es ist nicht möglich, zwischen einer chinesischen und einer impressionistischen Landschaftsmalerei oder zwischen den Epen der Inder und Homer zu wählen. Es kann aber kein Zweifel daran bestehen, daß die Wissenschaft im modernen Sinne aus der abendländischen Welt hervorgegangen ist. Das von den modernen Naturwissenschaften geprägte Weltbild des Europäers trägt die Züge eines janusköpfig problematischen Dualismus. Die triumphale Geschichte der klassischen Wissenschaft aber hatte kulturelle Konsequenzen, die den Resultaten dieses Triumphs, der anfänglichen Glorifizierung des Fortschritts zuletzt in unserer Zeit Bestürzung, Angst und Ablehnung entgegenbrachte. Der Zusammenprall zweier Kulturen, der wissenschaftlichen und der humanistischen mit allen Konsequenzen in Kultur und Gesellschaft hatte zur Folge, daß ein Schisma zwischen Geistes- und Naturwissenschaften entstand, das sich wie folgt begründete, und hier möchte ich eine der maßgebendsten und aufschlußreichsten modernen naturwissenschaftlichen Publikationen zitieren, „Dialog mit der Natur" (1981 bei Piper erschienen) des in Moskau geborenen Biochemikers Ilya Prigogine, seit 1951 Professor für physikalische Chemie in Brüssel, Nobelpreis in Chemie 1977, und seiner wissenschaftlichen Mitarbeiterin, der Belgierin Isabelle Stengers: „Die großen Begründer der abendländischen Wissenschaft betonten Universalität und den ewigen Charakter der Naturgesetze. Ihnen ging es um die Formulierung allgemeiner Schemata, die geradezu mit der Definition der Rationalität identisch sein sollten. Sie suchten nach allumfassenden Schemata, nach universellen, einheitlichen Rahmen, innerhalb derer gezeigt werden konnte, daß das, was existiert, systematisch, d. h. logisch oder causal, miteinander verknüpft ist, sie suchten nach umfassenden Strukturen, in denen es für spontane, unerwartete Entwicklungen keine Lücken geben sollte, in denen alles, was geschieht, zumindest im Prinzip vollkommen durch unwandelbare allgemeine Gesetze erklärbar sein sollte."

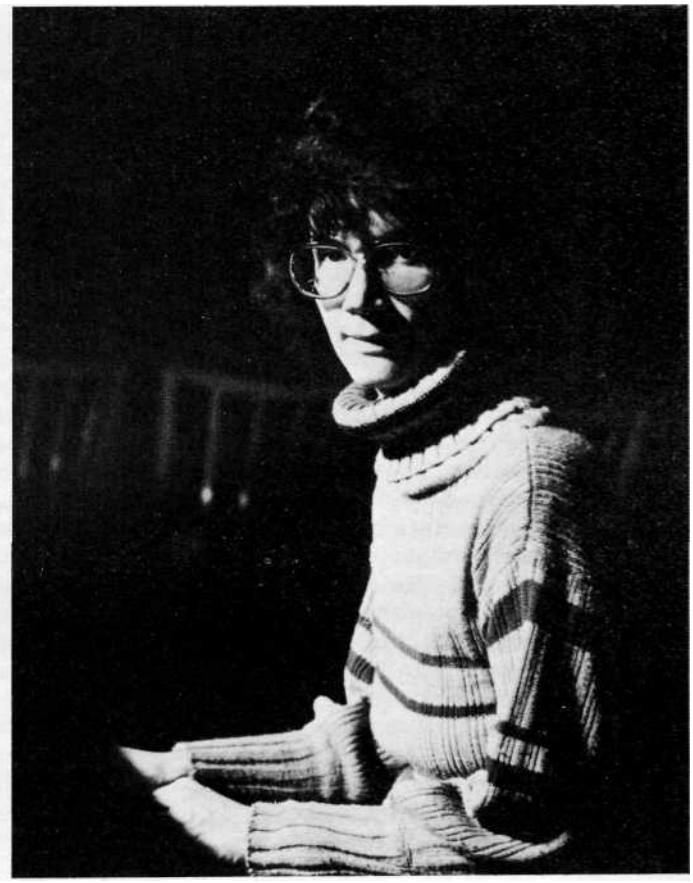
„Zeitunabhängige ewige Gesetze", die, sobald die Anfangsbedingungen gegeben sind, für alle Zeit die Zukunft bestimmen, so wie sie die Vergangenheit bestimmt haben, „schufen eine weltbildende Sicht, die einerseits unsere Begeisterung weckt, denn sie besagt, daß die Welt für den menschlichen Geist intellegibel (d. h. durchdring- und faßbar) ist", andererseits aber ein Problem aufwirft, „denn die auf diese Weise enträtselte Welt erscheint als Automat, als Roboter".

Diese Problematik der Gesichtspunkte beschäftigte nicht nur große Wissenschaftler wie Pascal, es prägte als Gefühl von Freiheitsberaubung, Isolation, Ohnmacht vor allem den künstlerischen Menschen des 20. Jahrhunderts. Der Wissenschaftler Jacques Monod hat das in seinem 1971 erschienenen Buch (Fischer-Verlag) „Zufall und Notwendigkeit" so ausgedrückt: „Der Mensch muß endlich aus seinem tausendjährigen Traum erwachen und seine totale Verlassenheit, seine radikale Fremdheit erkennen. Er weiß nun, daß er seinen Platz wie ein Zigeuner

Mythos und Musik: Sun Ra

Foto: Manfred Rinderspacher

Charisma: **Joachim Kühn** **Foto: Jochen Richter**



Mythical magic: Joanne Brackeen **Foto: German Hasenfratz**

am Rande des Universums hat, das für seine Musik taub ist und gleichgültig gegen seine Hoffnungen, Leiden oder Verbrechen."

Das abendländische Denken hat immer geschwankt zwischen den Vorstellungen einer Welt, die ein Automat ist, und einer Theologie, nach der Gott über das Universum herrscht - eine eigentümliche „europäische Schizophrenie". Ihre Auswirkungen und Folgen einer solchen Spaltung von Geistes- und Naturwissenschaften war die „Sicht" einer nach ehernen wissenschaftlichen Gesetzen bestimmten, determinierten Zukunft. Einer Zukunft ohne Zukunft, die in ihren vorausberechenbaren Unausweichlichkeiten vor allen den Künstler um so mehr in den Traum, in die Wunscherfüllung durch den Traum, in die Traum-Arbeit zur Realisation seiner künstlerisch-lebendigen Weltvorstellung getrieben hat, in eine Wirklichkeit, die sich bewußt schizophren von jenen anderen naturwissenschaftlichen Realitäten distanziert und isoliert hat. Der Glaube an lebendiges „Wunderwirken" des Weltgeistes - seit der Entgötterung der Religionen war die Wissenschaft eher der angetretene Gegenbeweis des Göttlichen und Wunder-baren - hat in unseren Zeiten - außerreligiös - allein in der Kunst noch Spuren des Positiv-Irrationalen hinterlassen.

Der europäische Jazzmusiker, dessen besondere Situation um diese geistige Herkunft ich zuvor andeutete, steht inmitten dieses vielstromigen Strudels von Einflüssen. Seine Position ist einmal die aller abendländischen Kulturschaffenden, zum anderen die des aus dem schwarzen Blut der amerikanischen Jazzmusik Schöpfenden. Er ist als Künstler in viele Geschichtsverläufe so eingebunden, daß seine Position neu und „geschichtslos" - also wie ich es beschrieb - ohne gewachsenes Selbstverständnis ist. Er schöpft seine Kraft aus einer spontanen, wiewohl Herkömmliches verarbeitenden Denk- und Empfindungsweise, deren alternativer Charakter - alternativ zu allen kulturbetrieblichen Formen und zu jener „kalten Welt der Technologie", die er nicht mehr in Zusammenhang zur Natur stellt - ihm den Außenseiterstatus gibt. Und eine gewisse innere Legalität als freiheitlicher, entwicklungsoffener Typus gegenüber der in Formen wissenschaftlicher und intellektueller Determination erstarrten Welt.

Das, was sich im zeitgenössischen Jazz, in seinen dunkel-traumatischen und hellen Träumen immer wieder zu erkennen gibt, ist die Flucht aus einer unentrinnbar gefesselten Gegenwart, die nur durch die Kraft der Traumphantasie, durch die Rüge freien menschlichen Geistes erlöst und gelöst werden kann, dadurch, daß man sich über die Realität hinwegsetzt. Eine Form des geistig-seelischen Überlebens im Spiel, von der schon zuvor (siehe Chick Corea) die Rede war.

Seine scheinbare Ausflucht in die beschriebene Traum-Welt macht aus dem Jazzmusiker einen Positivisten. Wie ich schon sagte, sind die Sujets der Jazzmusik keine großen Menschheitsträume epischer Breite, sie sind sehr menschlicher Natur, die Stücke sind kurz, keine vergleichsweise langen Werke wie in der E-Musik und Klassik. Das immer wiederkehrende Alltagserlebnis war mit seiner Drangsal, seiner leidüberwindenden Erhöhung in den Bluesinhalten - wer Champion Jack Dupree zuhört, weiß, wovon die Rede ist. Dieser Grundzug blieb im Charakter des Jazz. Aus diesem Genre mit all seinen Entwicklungen nach Europa transportiert, ist ihm eine Veränderung, eine Assimilation wiederfahren, die im New Jazz nur im Zusammenhang mit der europäischen Gegenwart zu begreifen ist.

Freiheitsdrang im Jazz

Vorbemerkungen

Dieser Artikel beschränkt sich nicht auf den sogenannten Free Jazz, sondern behandelt ein Phänomen, welches für den gesamten Jazz symptomatisch ist: den Drang zur Freiheit. In Äußerungen unzähliger Musiker kommt dieses nahezu einhellig zum Ausdruck. So bescheinigt z. B. Sun Ra dem Jazz: „Der Jazz hat in allen Stadien seiner Entwicklung die Qualität der Freiheit besessen." [11] Diesen Sachverhalt, seine Ursachen und dessen Bedingungen gilt es zu untersuchen.

Musik ist allgemein mit dem Aspekt der Freiheit in Verbindung zu setzen. Dies gilt nicht etwa nur von der Warte des Musikers aus betrachtet, sondern ebenso für den Hörenden. Karl-Heinz Kruhl schreibt zu letzterem: ,,. .. Eine positive Folgeerscheinung für die Begegnung zwischen Mensch und Musik ist die vollständige Aufhebung aller traditionellen gesellschaftlichen Grenzen: Jeder hat heute Zugang zu jeder Art und jeder Qualität von Musik, auch wenn er in einem Dorf wohnt, in dem nie ein Konzert stattfindet. Die Entscheidung für oder gegen bestimmte Arten von Musik muß natürlich jeder einzelne selbst treffen - auch auf diesem Gebiet ist der Mensch in Freiheit gesetzt (wenn man von ideologischen Einschränkungen in diktatorisch regierten Staaten absieht)." [21]- Natürlich muß hierbei einschränkend der Einfluß der Medien oder das soziale Umfeld des einzelnen zur Sprache gebracht werden, aber dies soll nicht unser Thema sein. Vielmehr ist hier eine Behandlung des vorgenannten Themenbereichs von der Position der Musizierenden aus beabsichtigt.

Ursachen

Zurückkehrend speziell zum Jazz bleibt zu fragen, welche Ursachen der immense Freiheitsdrang gerade bei dieser Musik besitzt. Bei der Beantwortung dieser Frage gelangt man zwangsläufig zu der Entstehungsgeschichte des Jazz zurück, zu den Wurzeln, der vom Leben der schwarzen Sklaven geprägten Folklore. Die „Calls" und „Cries", die Worksongs waren eine der ganz wenigen Möglichkeiten menschlichen Ausdrucks, welche den Schwarzen zur Verfügung standen. Zitieren wir hierzu W. E. B. Du Bois: „Die Lieder und Gesänge von damals waren erfüllt von einem einzigen Schrei: Freiheit." [3]

Der Freiheitsdrang ist jedoch nicht nur ein historisches Relikt des Jazz, er ist auch heute noch von ebenso großer Bedeutung. Auch unser zivilisiertes Leben bringt genügend Unfreiheiten mit sich, so daß der Wunsch nach Befreiung laut wird. Machen wir uns ein Sprichwort zunutze, um dies auch für die Gegenwart nachzuweisen: Je enger der Käfig, um so schöner die Freiheit. Charles Mingus schreibt in seiner Autobiographie über die Zeit kurz nach seiner Entlassung aus einer psychiatrischen Anstalt (Bellevue): „Bellevue scheint weit in der Vergangenheit zu liegen ... In diesen Tagen fühlt Charles sich absolut frei und nicht nur so gut wie die Weißen, sondern besser als die meisten von ihnen und er hat ein musikalisches Zuhause gefunden, einen Platz, an dem er für Leute spielen kann, die anscheinend wirklich zuhören wollten." [4]

Noch deutlicher beschreibt Joachim Ernst Berendt die Situation, als Flora Purim aus einem Gefängnis entlassen wurde: „Sobald Flora entlassen war, machte sie ihr drittes Album: .Open your eyes you can fly' (Milestone M-9065). Und hier sang sie nicht mehr nur in einer Zeile ‚I am free ...' Das ganze Album ist ein einziger Freiheitssong. Flora sagt: ‚Das ist die beste Sache, die ich je gemacht habe.' Tausende von Musikern sagen das jeweils von ihrem neuesten Plattenalbum. Bei Flora ist es mehr. Sie projiziert wirklich das Gefühl, sie habe die Fesseln des Gefängnisses und die niederdrückenden Erfahrungen der hinter ihr liegenden Monate abgeschüttelt und brauche nur die .Augen zu öffnen - und schon könne sie fliegen." [51]

Eben war vom Käfig die Rede. Man darf dabei aber nicht vergessen, daß der Jazz selbst oft genug zum Käfig wurde und wird. Immer wieder fühlten sich Musiker von dem gerade vorherrschenden Stil eingeengt und strebten zu neuen Ufern. So kam es zu der enormen und logischen Entwicklung, auf welche man nun zurückblicken kann. Zusammenfassend kann festgestellt werden, daß im Streben nach Freiheit eine der größten Antriebsfedern des Jazz überhaupt liegt. Albert Mangelsdorff erläutert beispielsweise:,,... die absolute Spontaneität ist ein Ziel. Vielleicht kann man auch sagen: eine Utopie ... Die Musik muß immer freier werden, nur muß man dieses Wort .frei' eben nicht mehr nur im Sinne der sechziger Jahre verstehen." [52]

Freiheit - eine Utopie?

Eine mögliche Antwort auf obige Fragestellung bietet uns John Fischer mit folgender Schilderung: „Europäische Musiker prägten den Begriff .instant composing'. Das bedeutet, daß man völlig ohne Vorplanung spielt und alle Entscheidungen im Moment des Spielens trifft - die Auswahl der Töne, Akkorde, Rhythmen, des Charakters und Feelings entsteht in einem magischen Moment. Das ist als Free Music im wahrsten Sinne des Wortes gedacht. Wenn man das aber oft genug so spielt, stellt man fest, daß man nicht so frei ist, wie man glaubt. Durch die Natur des eigenen, individuellen Charakters, des Ausbildungsstandes und alle anderen Qualitäten tendiert man dazu, gewisse Dinge vorzuziehen oder Bedürfnisse zu entwickeln, die dann zu einem Stil oder/ und zur Struktur werden. Ist es an diesem Punkt noch Free Music?"[61] Zum gleichen Themenkomplex meint Chico Freeman (man beachte den Nachnamen!): .... dabei wird man nur von seiner eigenen Phantasie begrenzt." [62] Sicherlich wirken hierbei auch die Gesetzmäßigkeiten des Business einschränkend. Die absolute Freiheit muß daher als Utopie bezeichnet werden, was jedoch nicht ausschließt, daß eine relative Freiheit erreichbar ist. Dabei muß die Frage aufgeworfen werden, ob eine totale Freiheit für den Jazz überhaupt einträglich wäre? Würde dadurch nicht die Fortentwicklung dieser Musik, welche doch bisher gerade durch den Befreiungsprozeß garantiert war, gefährdet?

Definitionen

Nun haben wir uns lange genug mit dem Phänomen der Freiheit auseinandergesetzt, ohne überhaupt nach dem Verständnis dieses Begriffs zu fragen. Im Lexikon findet man folgende Definition: „allgemein Unabhängigkeit von äußeren Einflüssen, Selbstbestimmung ..." [22] Es ginge hier nicht um den Jazz, wenn es zum Freiheitsgedanken nicht sehr differenzierte und individuelle Auffassungen gäbe. Zu diesem Thema sollen nun einige Jazzer zu Wort kommen.

Monty Alexander: .... Es ist nicht nur die Tatsache, sondern auch das Bewußtsein, daß ich das tun kann, was ich tun will. Ich fühle mich niemandem, nur mir selbst verpflichtet. Ich habe keine Verpflichtungen mit Managern oder Agenturen unterzeichnet, ich bin keinen Vertrag mit einer Frau eingegangen, ich bin frei zu tun und lassen, was ich will." [71]

Lester Bowie: „Wir sind frei, uns selbst in jedem der sogenannten Idiome auszudrücken, aus jeder Quelle zu schöpfen und alle Begrenzungen zu vermeiden, die uns auferlegt werden - von uns selbst, Journalisten oder Plattenfirmen. Wir spielen lediglich das, was wir fühlen, ob wir gospel-artig klingen oder auch atonal. Das macht keinen Unterschied. Wir sind nicht der Meinung, auf irgendein Gebiet festgelegt zu sein." [63]

Art Blakey: „Wir spielen zwar an jedem Abend die gleichen Titel, aber niemals wird man ein Arrangement zweimal auf die gleiche Art hören. Wir spielen es so, wie uns an dem jeweiligen Abend zumute ist. Das gibt uns mehr Freiheit, das ist wirklich demokratisch." [64]

Miles Davis: „Schau - du brauchst nicht

einfach chaotisch zu spielen. Das ist keine Freiheit. Du brauchst Kontrolle der Freiheit."[8]-

Der Musikwissenschaftler Carl Gregor zu Mecklenburg schlägt in die gleiche Kerbe: „... Dieses ungeheure Angebot an Möglichkeiten zwingt die Musiker, sich in absehbarer Zeit um feste Formen zu kümmern, die ihnen erst die ersehnte Freiheit ermöglichen. Allzuviel Freiheit und Auswahl machen unfrei, da sie verwirren. Form ist Freiheit, die so lange Freiheit gewährt, bis sie selbst wieder zur Konvention und zum Klischee erstarrt und eine neue Form erforderlich macht." [72]

Verwirklichung

Bislang wurde das Erreichen der gewünschten Freiheit wie selbstverständlich angenommen. Dies entspricht aber nicht den Tatsachen. So weiß Gunter Hampel zu berichten: „Ich stelle das auch jetzt wieder bei all jenen Musikern fest, die ihre volle Konservatoriumsausbildung hinter sich haben und zu mir kommen, um sich auf dem Jazzgebiet zu vervollkommnen. Sie müssen eine Menge von dem Erlernten über Bord werfen, um wirklich frei improvisieren zu können." [91] Aber nicht nur in der Ausbildung befindliche Jazzmusiker haben mit dem Problem zu kämpfen. John Fischer meint hierzu: „... dann kommt man zur Schlußfolgerung, daß ein jeder in inspirierten Zeiten Zugang zur Free Music hat. Zu anderen Zeiten ist es dann aber einfach harte Arbeit..." [65] Und da meldet sich auch wieder Monty Alexander zu Wort: „Ich halte mich als vom Glück begünstigt, und ich werde alles versuchen, mir diese Freiheit zu erhalten." [73]

Wie aber schaffen es die Musiker, sich diese Freiräume immer wieder zu schaffen? Einige Antworten haben wir schon gehört. Monty Alexander beispielsweise versucht jegliche Bindungen, ob geschäftlicher oder privater Art, zu vermeiden. Und Carl Gregor zu Mecklenburg empfiehlt die Wahl einer festen Form, um die ersehnte Freiheit zu verwirklichen.

Damit haben sich die Möglichkeiten der Jazzmusiker aber längst noch nicht erschöpft. So spezifiziert John Fischer die .harte Arbeit': „... egal, ob man die Changes irgendeines Komponisten nutzt oder die im Training erworbenen eigenen theoretischen Mittel." [66] Stellvertretend für viele andere Musiker führt Roland Hanna hier sein Rezept aus: „Bevor ich übe, meditiere ich normalerweise 10 oder 15 Minuten, und dabei versuche ich mich von allen Gedankengängen zu befreien, um der Musik die totale Freiheit einzuräumen, ungehindert hervorzubrechen." [74]

Gunter Hampel verdeutlicht sehr praxisnah die Situation des Alltags im Leben eines Jazzers: „Das ist wie beim Tanz: hat man sich einmal in Drehung versetzt, erfolgen daraus viele Drehungen. Aber man muß sich zunächst von allen Verkrampfungen lösen. Wenn wir zu einem Konzert oder Clubgastspiel kommen, so sind wir im ersten Moment noch von all dem vollgesogen, was wir auf dem Weg dorthin erlebten. Es steckt uns vielleicht noch die Fahrt im Auto oder im Bus in den Knochen, das Essen liegt uns noch im Magen, irgendein dummes Ärgernis hängt uns nach. Die sich daraus ergebenden Spannungen sollen nun nicht über die Musik auf die Zuhörer übertragen werden. Also spielen wir nicht diese Stimmungen in freiem, emotionellen Einsatz aus, sondern beginnen mit Repertoirestücken, durch die wir als Team zu einer Harmonie gelangen, das Außermusikalische abzuschütteln." [92]

Im gleichen Zusammenhang muß hier auch die Öffnung vieler Musiker zu anderen Musik-Kulturen (meist auch in Verbindung mit deren spirituellen Gehalt) genannt werden. Viele versuchen auch die Begrenzungen, welche ihnen von ihrem Instrument auferlegt werden, durch Sonderausführungen oder Modifikationen zu überwinden. Wieder andere führen gleich ein ganzes Arsenal an Instrumenten mit sich. Man vergegenwärtige sich der ständig ansteigenden Anzahl von Multiinstrumentalisten. Hieraus darf aber nicht geschlossen werden, daß das einzelne Instrument nicht der Qualität der Freiheit genüge. Ganz im Gegenteil - gerade das Solospiel bietet hervorragende Möglichkeiten. Zitieren wir noch einmal Roland Hanna: „Ich will mich nicht dadurch eingeengt fühlen, daß ich unbedingt mit einem Bassisten und einem Schlagzeuger zusammenspielen muß. Ich benötige weder noch, ich kann alleine Musik machen. Daraus darf man aber nicht den Schluß ziehen, daß ich es nicht hin und wieder lieben würde, mit einem Bassisten und einem Schlagzeuger zu arbeiten. Doch ist die Freiheit, bisweilen alleine zu spielen, unbezahlbar." [75]

Freiheitsdrang: Charles Mingus **Foto: Ulrich Borchert**

Ein weiterer Pianist, Keith Jarrett, meint zum Solo-Spiel: „Ein Künstler kreiert spontan etwas, das bestimmt ist von der Atmosphäre, dem Publikum, dem Ort (sowohl als Raum wie auch als geographische Lokation) und dem Instrument; all diese Dinge werden bewußt durch den einen spielenden Künstler gelenkt und beeinflußt, so daß hier - mehr als irgendwo anders - Erfolg oder Mißerfolg ganz dem Künstler selbst zugehören. Der Künstler ist in jeder Sekunde verantwortlich . . ."[10] Dies soll hier als repräsentativer Überblick denn auch genügen. Eine bis ins letzte Detail erschöpfende Bearbeitung würde ohnehin den Rahmen sprengen.

Schlußbemerkung

Der Jazz ist keine in sich abgeschlossene Musik, sondern steht durchaus mit der Außenwelt in enger Verbindung - vielleicht sogar mehr als jede andere Musik. Dieser Aspekt wird oft verkannt, da der Jazz eben keine Massenware ist. Abschließend sei an dieser Stelle noch ein Auszug aus einer Referenz von Martin Luther King an den Jazz in Form einer Grußbotschaft an die ersten Berliner Jazztage 1964 erlaubt: . . . . Viel von der Kraft unserer Freiheits-Bewegung in den Vereinigten Staaten kommt von dieser Musik. Sie hat uns Kraft gegeben mit ihren machtvollen Rhythmen, wenn uns der Mut verließ. Sie hat uns Ruhe gegeben mit ihren reichen Harmonien, wenn wir verzweifelt waren . . ." [12]

Klaus Pichmann

Quellenhinweise:

1. zitiert in „Photo-Story des Jazz" von J. E. Berendt
   1. S. 243
   2. S. 221
2. Bertelsmann Lexikon-Reihe
   1. Das moderne Bildungsbuch (Band 2), S. 409
   2. Das moderne Lexikon (Band 6), S. 243
3. zitiert in „Free Jazz - Black Power" v. Philippe Carles/Jean Louis Comolli (Obermühle), S. 69
4. Autobiographie von Charles Mingus (dt. Ausgabe), S. 293
5. „Ein Fenster aus Jazz" v. J. E. Berendt
   1. S. 97
   2. S. 72
6. Jazz Forum (dt. Ausgaben)
   1. Nr. 71, S. 48/49
   2. Nr. 68, S. 47
   3. Nr. 68, S. 34
   4. Nr. 70, S. 36
   5. Nr. 71, S. 49
   6. dto.
7. Jazz Podium
   1. 2/81, S. 4
   2. 8/69, S. 262
   3. 2/81, S. 4
   4. 4/81, S. 15
   5. 4/81, S. 13
8. „Von Rag bis Rock" v. J. E. Berendt, S. 101
9. „Gunter Hampel - Schriften, Publikationen, Interviews, Antworten"
   1. S. 19 (Übernahme aus dem Jazz Podium)
   2. S. 15 (Übernahme aus dem Jazz Podium)
10. „Die Story des Jazz" (herausgegeben von J. E. Berendt), S. 186

Jazz-Notizen

zur GEMA- Hauptversammlung Juli 1982

Werner Pusch, Trompeter, Bandleader und Vorstandsmitglied der Union Deutscher Jazzmusiker, nahm am 5. und 7. Juli diesen Jahres an der ordentlichen Mitgliederversammlung der GEMA in München teil. Dies einerseits im eigenen Informationsinteresse als außerordentliches GEMA-Mitglied, andererseits im Auftrag der UDJ, das wohlverstandene Interesse der der GEMA angehörenden Jazzmusiker wahrzunehmen. Auf der der GEMA-Hauptversammlung „vorgelagerten" Versammlung der außerordentlichen und angeschlossenen Mitglieder - letztere dürfen auf der GEMA-Hauptversammlung weder anwesend sein noch haben sie dort ein Stimmrecht - wurde Pusch dann zu einem der sechs Delegierten der außerordentlichen und angeschlossenen Mitglieder der Komponistenkurie der GEMA gewählt. Über die den Jazz betreffenden Verhandlungspunkte berichtet Werner Pusch:

Dem Plenum der außerordentlichen und angeschlossenen Mitglieder der GEMA hatte ich in Gegenwart des Aufsichtsratvorsitzenden Hans Grothe, sowie des Generaldirektors, Prof. Schultze, die Problematik der Jazzmusiker als einerseits künstlerisch hochwertige Musikschaffende, andererseits jedoch in ihrer Berufsausübung leider auch von der GEMA diskriminierte Künstler geschildert, und meinen Einsatz für diesen, der GEMA angeschlossenen Personenkreis, als Delegierter proklamiert. Auf der Hauptversammlung wurden dann die folgenden für die Jazzmusikermitglieder wichtigen Satzungsänderungen beschlossen:

1. XI. des Verteilungsplans der GEMA sieht in Zukunft unter 1) vor: daß neben der Tanzmusik auch die „Pop-, Jazz- und Rockmusik" zu dieser Rubrik in der Kategorie U-Musik gehören soll. Als Begründung wurde vorgetragen: „Neben dem Sammelbegriff Tanzmusik und neben den Märschen werden ausdrücklich Werke der Pop-, Jazz- und Rockmusik genannt."

Ich hielt dem Plenum demgegenüber vor, daß damit lediglich der bisher formal noch nicht geregelte Status quo im Verteilungsplan bestätigt würde, nämlich, daß Jazzmusik wie Tanzmusik fälschlich in die Rubrik U-Musik einbezogen werde. Aufsichtsrat und Vorstand der GEMA, welche diese Satzungsänderung beantragt hatten, gaben dies offen zu, verwiesen jedoch auf ihren weiteren Änderungsantrag (Antrag Nr. 28 der Tagungsordnung) zu XII. des Verteilungsplans. Würde auch der zweite Antrag vom Plenum der GEMA-Hauptversammlung angenommen, so bestünde fortan die Möglichkeit Pop-, Jazz- und Rockmusik, soweit diese auf Antrag eines Bezugsberechtigten unter gleichzeitiger Vorlage eines Belegexemplars vom Werkausschuß beantragt worden sei, der ernsten Musik - wie bisher bereits elektronische Musik, überwiegend elektronisch erzeugte Musik oder sogenannte Musik konkret - durch den Werkausschuß der GEMA zuordnen zu lassen.

Beide Anträge wurden durch die Mitgliederhauptversammlung angenommen. Das Resultat für die Jazzmusiker nun zusammengefaßt ist das Folgende: Grundsätzlich ist die Jazzmusik damit einmal, vor allen Dingen die bisher nicht berücksichtigte improvisierte Musik, im Verteilungsplan erfaßt. Jedes Solo eines Jazzmusikers kann - ganz gleichgültig, ob es anläßlich Liveveranstaltungen oder Rundfunksendungen veröffentlicht bzw. über Tonträger vervielfältigt wird - der GEMA gegenüber abgerechnet werden.

Dabei sollte so verfahren werden, daß, wenn zum Beispiel ein Quintett ein Jazzstück veröffentlicht, alle fünf Musiker die volle Zeitspanne des musikalischen Geschehens, abzüglich der zeitlichen Dauer des vorkomponierten Themenvortrags, als gemeinsames (Miturheberschaft) Werk anmelden. (Hierfür gibt es bei der GEMA entsprechende Formulare.) Die zeitliche Dauer des Themenvortrags sollte für den/die Komponisten dem gegenüber als selbständiges Werk der GEMA angemeldet werden. Wird also z. B. Jerome Kerns „All the things you are" von besagtem Quintett eingespielt, so muß die zeitliche Länge des Themenvortrags sowie der Improvisation(en) jeweils getrennt der GEMA gemeldet werden. Einmal also die Komposition Jerome Kerns in der eingespielten Länge, andererseits die Improvisation der beteiligten fünf Jazzmusiker. Die Leistung des Themenvortrags - also die entsprechende Interpretation durch unsere fünf Musiker von „All the things you are" - wird nicht von der GEMA, sondern von der GVL (Gesellschaft für Leistungsschutz) honoriert (Ist getrennt bei der GVL zu beantragen).

Bleibt zusammenfassend auszuführen, daß die Jazzmusiker nunmehr gehalten sind, ihre künstlerische Leistung streng nach der Urheberschaft, nämlich Komposition, Improvisation, Arrangement bzw. einfache Interpretation, zu differenzieren und der GEMA bzw. GVL anzugeben.

Die in der Vergangenheit schon wiederholt aufgezeigten Ungerechtigkeiten, daß immer nur in die Taschen der Komponisten gewirtschaftet wurde, ist durch diese, zugegebenermaßen etwas kompliziertere, Abrechnungsform ausgeräumt. Ihre Hauptauswirkung wird diese Neuregelung selbstverständlich vor allem für die vielen

Studiomusiker haben, die tagtäglich über irgendwelche Kompositionen Dritter improvisieren.

Der zweite von der GEMA-Hauptversammlung angenommene Antrag behandelt die Einschätzung dieser neuen Kunstrichtung Jazz, Pop, Rock als E-Musik. Ist der Urheber dieser Musikgattungen der Auffassung, daß es sich hierbei nicht um Unterhaltungsmusik handelt, so muß das Werk (z. B. Platte oder Lead-Sheet oder Arrangement) an den Werkausschuß der GEMA geschickt werden, mit der Bitte, nach Prüfung das Werk der Rubrik XII. zuzuordnen.

Die Folge einer Einstufung unter XII. im Verteilungsplan gegenüber XI. hat den Vorteil, daß die Punktebewertung zwischen 3- bis 15mal höher ist als bei der Unterhaltungsmusik und demzufolge der Anteil des/der Urheber an den von der GEMA auszuschüttenden Tantiemen. Zu bemerken bleibt weiterhin, daß zu XI. des Verteilungsplans ein neuer Unterpunkt 7) beantragt und von der Vollversammlung akzeptiert wurde: „Auf Antrag und bei Vorlage entsprechender Unterlagen kann der Werkausschuß bei sinfonischen Werken mit oder ohne Text die Punktebewertung im Rundfunk bis auf 2 1/2 festsetzen." Durch diese Neuregelung ist sinfonische U-Musik, für den Jazz beispielsweise Werke von Gil Evans bzw. Duke Ellington, wie z. B. die Suite „Black, Brown and Beige" der E-Musik, zumindest was die Punktebewertung Rundfunk anbelangt, gleichgestellt.

Ich habe mich auf der GEMA-Hauptversammlung mit Nachdruck für die Manifestation des Verständnisses eingesetzt, daß zumindest der moderne Jazz als solcher ernstzunehmende Musik sei und nicht a priori als U-Musik eingestuft werden dürfe, zumal Prof. Schultze selbst bereits vor eineinhalb Jahren auf einer Besprechung mit Vertretern der UDJ befürwortet habe, daß der Jazz ganz sicher mindestens in einem mittleren Bereich zwischen U und E angesiedelt sei.

In der sich darauf entfachenden lebhaften Diskussion wurde ich dann immer wieder darauf aufmerksam gemacht, daß mein Engagement zwar vom Ansatz durchaus richtig sei und auf großes Verständnis stoße, jedoch die Mehrheit der GEMA-Mitglieder nicht von heute auf morgen sich aus ihrer Tradition ä la Johann Strauß reißen lassen wolle. Man empfahl vielmehr ein Vorgehen der kleinen aber zielsicheren Schritte in die richtige Richtung.

Insgesamt kann von meiner Seite gesagt werden, daß die Arbeit der letzten Jahre hinsichtlich einer GEMA-Anerkennung und Besserstellung des Jazz ein erhebliches Stück vorwärts gebracht worden ist, obgleich sicherlich das Ziel noch nicht vollständig erreicht wurde. Schuld daran ist, daß die Jazzmusiker viel zu spät der GEMA gegenüber selbstbewußt aufgetreten sind. Es ist ein Stück Jazzmusikermentalität, die eigenen Fähigkeiten und musikalischen Leistungen hintenanzustellen und nicht wie überall in der Wirtschaft und Politik die eigenen Interessen in durchaus berechtigter Art und Weise vorzutragen und auch langfristig zu verfolgen. So stieß bei den anwesenden Mitgliedern die Tatsache auf Unverständnis, daß, obgleich vom Generaldirektor der GEMA ausdrücklich angesprochen, die ordentlichen Mitglieder aus den Reihen der Jazzmusiker, Wolfgang Dauner und Manfred Schoof, zwar beide ihre Bereitschaft fernmündlich bejahten, in beratenden Gremien, wie dem Werkausschuß der GEMA in Zukunft mitzuarbeiten, jedoch bei der GEMA-Hauptversammlung nicht persönlich anwesend waren. Mein Antrag, der im übrigen vom Aufsichtsrat der GEMA unterstützt wurde, daß Wolfgang Dauner oder Manfred Schoof dem vierköpfigen Werkausschuß in Zukunft als Mitglied bzw. als Vertreter angehören sollte, wurde zugunsten eines mir nicht bekannten Herrn Prof. Quelle mehrheitlich abgelehnt. Dies liegt daran, daß Dauner und Schoof den ordentlichen Mitgliedern - bis auf wenige Ausnahmen - als Persönlichkeiten praktisch unbekannt sind. Man hätte sie insofern gerne zumindest einmal gesehen und von ihnen einige Worte darüber, was sie bis jetzt musikalisch geleistet haben, gehört. Als Folge ihrer Abwesenheit erhielt Manfred Schoof nur 20 und Wolfgang Dauner 36 Stimmen, so daß Prof. Quelle mit 83 Stimmen des Plenums als vierter Mann nunmehr dem Werkausschuß für den Jazz-, Pop- und Rockbereich angehört. Sinnvoller, meine ich, wäre es, einen aktiven Jazzmusiker im Werkausschuß zu haben. Schade! Für dieses Jahr eine versäumte Gelegenheit!

Bleibt abschließend zu bemerken, daß im eigenen Interesse allen Kollegen dringend zu raten ist, ihre GEMA-Listen des auf ihren Engagements vorgetragenen Repertoires spätestens im Monat Oktober eines jeden Jahres direkt an die GEMA zu übersenden. Sie sollten in keinem Fall darauf vertrauen, daß das schon vom jeweiligen Veranstalter geschieht. In diesen Listen sollen alle Engagements sowie das dort gespielte, insbesondere eigene Repertoire aufgeführt werden. Auch alle Improvisationen (vgl. oben) angeben und zweckmäßigerweise, falls von der GEMA angezweifelt, einen Mitschnitt des Gigs oder von Teilen desselben auf Kassette an die GEMA schicken. Es gibt für alle Jazzmusikaufführungen - soweit improvisiert wird bzw. eigene Kompositionen gespielt werden - grundsätzlich GEMA-Tantiemen. Soweit Kompositionen von Dritten gespielt werden, ist (vgl. oben) für den eigentlichen Themenvortrag jeweils mit der GVL abzurechnen.

Im letzten Jahr hat die GEMA mehr als 500 Mio DM nach Abzug ihrer eigenen Unkosten an ihre Mitglieder verteilt und diese Summe wird 1983 weiter steigen!

Kleinanzeigen

• Allen Freunden, Veranstaltern, Journalisten, Produzenten, Radio- und Fernsehmachern, meinen Mitarbeitern und meinen Musikern möchte ich danken für ein tolles Jahr 1982. Namentlich erwähnen möchte ich: Jürgen Frenzel (Gitarre), Roberto Halliffi (Schlagzeug), Rosie Wren (Schlagzeug), Cliff Wren (Baß, Trompete), Kalle Dreher mit seiner Crew, die RTL'ler, die Motorpresseleute, Klaus Schlüter vom Dr. Jazz, Sabin'chen, Moses, Dieter Pohl, die Firma Hohner (Instrumente), akg acoustics (microphone) und Solton (PA Equipment). Ganz besonderen Dank möchte ich Euch sagen, die Ihr mein Publikum ward und die Ihr mir zugehört habt. Alles Gute für 1983, Keep swinging. Euer Rolf Lebeda.

• **Marina Kay Bluesband** - Infos, Schallplatten und Buchungen bei MK-Promotion, Lerchenweg 13, 7129 Güglingen, Tel. 0 71 35/82 08.

• **Verkaufe: Mesa Boogi,** Mark II, umschaltbar 60/100 W, EQ, REV. VB 4200,- sowie **Ovation Electric Peacemaker,** 12 Strings mit Koffer, VB 2200,- unter Tel. 07 21/81 64 84.

• Gruppe **„Maloo"** aus Hannover sucht Bassisten (Kontrabaß und E-Baß) für modernen Jazz. 2 LPs vorhanden, 3. LP in Arbeit. Sehr dringend! Tel. 05 11/34 23 73 (Stefan) und 0 51 09/35 16 (Michael).

• **Perkussionist** (Congas, Bongos, Timb. etc.) sucht prof, oder semiprof. arbeitende Gruppe! Stilbereiche: Latin, New Jazz, Rock-Jazz, Fusion-Music. Tel. 05 61/52 66 58.

• **Verkaufe** neuwertiges Sopranino Sax (Selmer) inkl. Koffer u. diversen Mundstücken. VB 1900,- **DM.** Moers, Tel. 0 28 41/5 63 73.

• **Suche** Mitschnitte von Sendungen mit Bemd Konrad. Angebote an Tel. 0 30/4 92 30 02, abends.

• **Jazz-Platten** (ca. ab 1950-1981) zu verkaufen oder zu tauschen. Liste gegen 0,80 DM in Briefmarken bei Ulrich Wienstrath, Roggenhorster Str. 40, 2400 Lübeck.

• **Einmaliges Angebot!** Ober 100 Jazzfilme, 16 mm, En-bloc-Verkauf einer auch historisch wertvollen Sammlung, Preis auf Anfrage. Dokumentationsliste kann angefordert werden bei W. Manser, Schäferweg **55,** CH-4057 Basel/Schweiz.

• **Jazz Podium** zu verkaufen, 1a Zustand, 12/72-12/82 (10 Jahrgänge), VB DM 360,-. Hermann Oehmen, St. Norbertstr. 15,4048 Grevenbroich 2, Tel. 0 21 82/99 55.

• **Noten per Post!** Gratiskatalog bei Felix Schell, **Pf.** 74 07 28, 2000 Hamburg 74, bestellen. Real Book Bd I und II je DM81,-.

• **Suche Musser-Vibes,** z. B. **M 55** oder vergleicht). Deagen-Vibes. Christian Wolff, Wakenitzstr. 46,2400 Lübeck, Tel. 04 51 / 7 62 97.

• **Zu verkaufen: Jazz Podium,** Hefte von 1.1.54 bis 1. 11. 58, **Jazz Lexikon** (Knaurs), **Programm-Hefte.** Herfried Olff, Wiesnerring 39 A, Tel. 0 40 / 7 21 84 80.

• **Verkaufe** Vollsilberflöte Miyazawa MC-600 E, handmade, fast neuwertig, NP 12 300 DM, VB 8000 DM. Ingo Granzow, Hageresch 17, 4800 Bielefeld 15, Tel. 05 21 / 88 12 48.

• **Jazzplatten-Sammlung** zu verkaufen! 1000 (Einzel-) LPs komplett oder 10Ostückweise (alle Stilrichtungen). Anfragen an Tilo Witz, Wannenweg 3. 7830 Emmendingen 13, Tel. 0 76 41 / 4 12 64.

• **Verkaufe** gegen Gebot JP 76-82, komplett und einwandfreier Zustand. Rolf-H. Mast, Goethestr. 19, 4000 Düsseldorf 1, Tel. 02 11 / 66 52 94.

• **Verkaufe** neues Selmer Sax mit allem Zubehör gegen bar DM 1950,-. Tel. 0 60 32/8 44 24, Förnacon

• **Circle-25-Chet Baker Quintet** u. v. a. neue Jazz-LPs bei Rainer-Maria Quester. Postfach 26 02 52. 5000 Köln 1, LP-Preis ab 10,- DM, Listen kostenlos anfordern!

• Professionelles deutsch-amerikanisches Quartett, moderner Jazz, sucht Management. Bernhard Mrorts, Am Bocksberg 12, 8800 Ansbach, Tel. 09 81 /6 43 42.

Preise für Kleinanzeigen im JP:

(inkl. 13% MwSt.)

bis 4 Zeilen	**DM 22.60**
5 Zeilen	**DM 28,25**
6 Zeilen	**DM 33,90**
7 Zeilen	**DM 39,55**

Jazz aktuell

Attraktives Jazz-Menue

XIV. Int. Jazzfestival Prag

Vorbei sind die Zeiten, da man alljährlich zum Internationalen Jazzfestival nach Prag reisen konnte. Kein Wunder, daß nun, nach zweijähriger Pause, die Jazzfreunde in Massen ins alte Lucerna strömten. Der Hunger nach erstklassigem Jazz war groß und das vom 14. bis 17. Oktober angebotene Jazz-Menue war recht attraktiv. Mit rund 200 Musikern aus 15 Ländern dreier Kontinente ergab sich in diesem Jahr ein Rekord in der Geschichte des Prager Jazzfestivals.

Gustav Brom, der als MC durch das gesamte Festivalprogramm führte, sorgte mit seiner Big Band für den Festivalauftakt. Da sich Brom in seiner Alltagstätigkeit überwiegend an Popmusik halten muß, bekannten sich seine Musiker beim Festival mit Begeisterung zum Jazz und brachten gewohnt perfekte Musik. Als Gäste kamen der indische Altsaxophonist Kadri Gopalnath, der sich auch in kleiner Besetzung großartig mit den Brom-Musikern verstand, und die bulgarische Sängerin Kamelia Todorova, die ihre Liebe zu Lady Day in Stücken aus deren Repertoire bewies, zum Gustav Brom-Orchester. Das darauffolgende Barock Jazz Ensemble, dem drei Musiker der Klassik und - mit Ted Curson als Gast - drei vom Jazz angehörten, lieferte ein vielseitiges, anspruchsvolles Programm mit Kompositionen von Ted Curson, der vor 17 Jahren erstmals in die CSSR gekommen war, von Karel Velebny, dessen „Concerto for clarinet" unter Beteiligung von Curson Premiere hatte, und von Vaclav Kucera, einem Komponisten zeitgenössischer Musik. Danach hielt der DDR-Perkussionist Günter „Baby" Sommer das Publikum mit seiner humorvollen, brillanten und klugen Hörmusik in Bann und erntete Beifallsstürme. Der Mailänder Pianist Giorgio Gaslini, der schon mal mit dem Traditional Jazz Studio von Pavel Smetäcek auf CSSR-Tournee war, kam ebenfalls als Solist und trug Teile aus seinen vier Suiten „Alabama", „Mediterranean", „Monk" und „Free Piano" vor. Mit der ungewöhnlichen Besetzung von drei Geigen, zwei Posaunen, Keyboard, Baßgitarre, Schlagzeug, zwei Perkussionisten und der attraktiven Sängerin Mirta Medina brachte Los van Vank aus Havanna kubanische Musik, die von mitreißendem Temperament getragen und mit Jazzeinflüssen durchsetzt war. Für einen grandiosen Abschluß sorgten dann drei Gitarristen: Philip Catherine, der sich vor vielen Jahren mit dem Organisten Lou Bennett in Prag vorstellte, Toto Blanke und der Tscheche Rudolf Da§ek, der mit Toto bereits seit Jahren immer wieder durch Europa reist. Das Dreigestirn versteht sich glänzend, ist unglaublich gut aufeinander eingestimmt und bot Gitarrenmusik in Vollendung.

Am zweiten Festivalabend stellte Martial Solal seine ungewöhnlich besetzte und neuartig musizierende Big Band vor. Was Solal da vorzuweisen hat, erscheint um einiges progressiver als das von Gil Evans. Nach diesem Big Band-Furioso war der führende tschechoslowakische zeitgenössische Pianist Emil Viklicky mit Kompositionen wie Jezeks „Dunkelblaue Welt" und „Blau in Dunkelgrün" ein Ruhepol. Aus Ungarn kam das Tony Lakatos Quartett, dessen Musik stark von der einheimischen Folklore inspiriert ist. Lakatos ist ein vielversprechender, sehr expressiver Altsaxophonist mit viel Humor und reizvollen Ideen. Für die CSSR musizierten dann der Trompeter Laco Deczi und der Gitarrist Zdenek „Sarka" Dvorak. Tandems sind derzeit en vogue - hauptsächlich auch aus finanziellen Gründen, doch gehört dieses Duo sicher zum reizvollsten. „Autumn in New York" war voller überraschender Raffinessen. Mit knisternder Spannung wurde Sonny Rollins auf der Lucerna-Bühne erwartet, und der Tenorsaxophon-Gigant kam mit dem japanischen Gitarristen Yoshiaki Masuo, mit Bobby Broom, Gitarre, Lincoln Geines, Baßgitarre, und Tommy Campbell, Schlagzeug. Rollins Auftritt war mit fast anderthalb Stunden der längste des Festivals, aber Musik von diesem künstlerischen Format kann man nicht lange genug hören, und das teilweise a capella vorgetragene „Smoke gets in your eyes", die „Best wishes" oder „Don't stop the Carnival" werden gewiß nicht so schnell vergessen werden.

Stark von der einheimischen Folklore inspiriert: Tony Lakatos Quartett aus Ungarn

Anstelle des ursprünglich angekündigten Marius Popp Quartetts aus Rumänien, begann das jugoslawische Markovic-Gut-Sextett am Samstagabend das 3. Festivalkonzert. Der Alt- und Tenorsaxophonist Markovic und vor allem sein Co-Leader Stjepko Gut, der auf dem Flügelhorn merklich den Spuren Clark Terrys folgt und für eine Überraschung sorgte, waren die herausragenden Solisten. Rollins „Oleo" und eigene Kompositionen wurden überzeugend vorgetragen. Zu einer Beruhigung kam es im Festivalhexenkessel beim Auftritt der beiden Pianisten Karel Ruzicka und Rudolf Rokl mit Frantisek Uhlff und Josef Vejvoda an Baß und Schlagzeug. Nach seinen Erfolgen in Monte Carlo und seiner gelungenen „Gar-

Liebe zu Lady Day: Kamelia Todorova aus Bulgarien

Lässige Souveränität: Georgij Garanjan aus Moskau

den of pleasure"-LP wurde Ruzicka zum meistgefragten Keyboardspieler der CSSR. Im Festivalprogramm folgte dann wieder eine Tandembesetzung: der Altsaxophonist Georgij Garanjan und der Gitarrist Alexej Kuznecov aus Moskau. Zwei erfahrene Musiker, die ihr Programm mit lässiger Souveränität boten. Peter Lipa, der nichtnur als einziger guter Jazzsänger der CSSR, sondern auch als Initiator der inzwischen schon traditionellen Bratislava Jazz Tage bekannt geworden ist, beeindruckte mit seiner Combo aus Bratislava besonders mit gelungenen Versionen von „Moanin" und der „One note Samba". Für einen swingenden Abschluß sorgte dann das von Clem De Rosa geleitete Glenn Miller Orchester mit den Gesangsstars Bob Ponello und Laura Carann. Für Swing-Fans und ältere Festivalbesucher war dies wohl der Hauptanziehungspunkt dieses Abends. Obwohl sich die Musik des aus vorwiegend jungen Musikern zusammengestellten Orchesters nach 40 Jahren vom Original merklich abhob, vermochte sie auch das junge Publikum sichtlich zu begeistern, was für ihre Qualität und Zeitlosigkeit spricht. Stücke aus dem Miller Repertoire wie „In the mood", „Pennsylvania 6500" oder „Kalamazoo" bis zu den „Pearls" haben ihre Ausstrahlung nicht verloren, und die brillanten Soli zum Miller-Sound verfehlten ihre Wirkung nicht. Ausgezeichnet der Schlagzeuger David Ratajczak etwa in „American Patrol", hervorzuheben auch der Seniorsolist der Band: Trompeter Rolf Ericson. Zusammenfassend ist festzustellen, daß hier eine junge Band mit enormem Elan, viel Enthusiasmus und Swingfeeling das Erbe Glenn Millers verwaltet.

Das letzte Festivalkonzert wurde vom Jazz Orchester des Tschechoslowakischen Rundfunks unter Leitung von Kamil Häla eingeleitet, zu dem sich auch der Altsaxophonist Georgij Garanjan, der Trompeter Ted Curson und die Sängerin Jana Koubkovä gesellten. Das Orchester machte seinem Ruf als beste Big Band der CSSR alle Ehre, und die Soli des Trompeters Laco Deczi, des Posaunisten Svatopluk Kosvanec und des Tenorsaxophonisten Petr Kral konnten wahrhaft begeistern. Jana Koubkovä sang sehr engagiert und Ted Curson zeigte sich erneut von der besten Seite. Aus Polen meldete sich die In-Formation des Trompeters Tomasz Stariko mit stärkerer Swing-Betonung als mit Free Jazz und brachte eine erfreuliche Farbe in die bunte Palette des Festivalprogramms. Die japanische Pianistin Aki Takase sorgte - nach Kadri Gopalnath - für den zweiten Festivalbeitrag aus fernen Landen. Ihr von einer Journalistin treffend mit „Karate-Klavier-Stil" bezeichnetes Spiel zeigte progressive Wege des zeitgenössischen Jazz, sie bewies sich als gelehrige Schülerin von Yosuke Yamashito und erinnerte auch ein wenig an Irene Schweizer. Eine echte Perle aus dem Fernen Osten! Als Drittes Duo des Festivals stellten sich der tschechoslowakische Saxophonist und Flötist Jiff Stivin und sein Landsmann, der Schlagzeuger Alan Vitous vor. Einen Musiker wie Stivin findet man nicht oft, er ist fraglos eine Spitzenpersönlichkeit im Jazz der CSSR, der einen Schwerpunkt bildet. Nachdem er sich von Rudolf Dasek getrennt hatte, fand er in Alan Vitous, dem Bruder des Bassisten Miroslav Vitous, einen adäquaten Partner. Mit Jezeks „Himmel auf Erden" und „Im Haus spukt ein Geist" brachten die beiden die Zuhörer in Wallung. Da dann um 23.15 Uhr erst die Hauptpause angekündigt wurde, konnte ich, wie viele andere Zuhörer, die von außerhalb nach Prag gekommen waren, Mr. Acker Bilk mit seiner Jazz Band nicht mehr hören. Doch kennt man ja diese englische Band sicher überall.

Das Festival wurde durch eine Reihe interessanter Pressekonferenzen, Jam Sessions im überfüllten Reduta und einen Vortrag über Werk und Leben des vor 40 Jahren in New York verstorbenen Komponisten J. Jezek abgerundet. Jezeks Landsmann, sein Biograph und Kenner seiner Werke, Prof. Dr. Vaclav Holzknecht, wurde zu Beginn des Festivals von Vertretern des National Komitees der Stadt Prag im Lucerna der Jezek-Preis verliehen. Dank und Anerkennung verdient die Pragokonzert-Agentur und der Festival-Direktor Josef Posejpal für die großartige Ausrichtung dieses 14. Prager Jazzfestivals, das als das bisher beste bezeichnet werden kann. Antonin Truhlär

Jazz aktuell

Vielfalt, Kontraste, Kontroversen

Internationales Jazztestival Zürich

Kaum je zuvor wurde bei einem Schweizer Jazzfestival soviel diskutiert, wurden so viele Meinungen, Standpunkte, Einschätzungen formuliert, kamen so konträre Ansichten zur Sprache wie diesmal. Nie zuvor war aber auch das Musikspektrum so breit, so vielseitig, so aktuell, so provozierend auch wie beim letzten Züricher Jazzfestival. „Spiegel der Situation" titelte die „Weltwoche" ihren Festivalrückblick und traf damit durchaus ins Schwarze.

Schon beim Eröffnungskonzert schieden sich die Geister: für die einen war Max Roachs M'Boom-Percussion-Orchester zuwenig spannungsreich, zu verhalten, wurden die riesigen Möglichkeiten, mit Klangfarben und komplexen Rhythmusschichtungen zu arbeiten (wie das beispielsweise Peter Giger mit seiner Family of Percussion macht), nicht genügend genutzt, agierten die verschiedenen zum Teil prominenten Drummer zu lustlos, zu wenig engagiert und klappte das Zusammenspiel nicht immer einwandfrei; für die anderen war das Zuhören (trotzdem) ein Vergnügen, bedeutete gerade das konventionelle Konzept, Einzelsoli dem Kollektiv gegenüberzustellen und jedes Stück auf einem Motiv oder Thema aufzubauen, Überschaubarkeit und nachvollziehbare Aktion. Ähnlich geteilt waren die Reaktionen auch beim Schlußkonzert mit Oliver Lakes „Jump Up"-Band, lautstark, eingängigem Reggae-Röck, der der gesunkenen Aufnahmebereitschaft nach 5 Tagen Festivalmarathon eigentlich entgegen kam. Während einem Teil des Publikums der durchdringende, gleichförmige Elektro-Beat auch in die Beine fuhr und viele mitzutanzen begannen, verließ ein anderer jedoch eher oder später enttäuscht den Saal, zu sehr wirkte das Ganze wie eine TV- oder Night-Club-Show. Enttäuscht waren vor allem jene, die Lake als einen der bedeutenden Saxophon-Avantgardisten schätzten, die ihn von seiner Mitwirkung im berühmten World Saxophone Quartet oder von der anspruchsvollen Musik mit eigenen Gruppen her kannten. Zwar gab es immer wieder effektvolle, expressiv anmutende Saxophonausbrüche Lakes, alles wurde jedoch ständig von einem stereotypen, penetrant wirkenden Reggae-Beat überlagert oder zugedeckt. Aber auch das gehörte zum weiten Spektrum heutiger jazzbezogener Musik, wie es in dieser schillernden Vielfalt kaum je zuvor bei einem hiesigen Festival zur Geltung kam.

Lyrische Klangweiten

Aus ganz anderen musikalischen Regionen stammte die Musik, die Lakes lautstarkem Reggae-Rockjazz vorausging, mit drei Gruppen, die trotz ihrer großen Unterschiedlichkeit alle mit dem Hause ECM verbunden sind und damit unterstrichen, wie breit und kontrastreich allen Unkenrufen zum Trotz hier das Musikprogramm angelegt ist. Da war am Sonntagabend zuerst das italienische Quartett des Trompeters und Flügelhornspielers Enrico Rava zu hören, mit Franco D'Andrea, Klavier, Furio Di Castri, Baß, und Aldo Romano, Schlagzeug, daß jedoch trotz der fluktuierend - intensiven Rhythmik von Drummer Romano diesmal nicht voll überzeugen konnte und sich doch in eher konventionellen Modem-Jazz-Bahnen bewegt. Vor allem Rava selbst, dessen ganz eigene und unverkennbare Kantabilität in Thematik, Phrasierung und Improvisation sonst beeindruckt, wirkte hier wenig inspiriert.

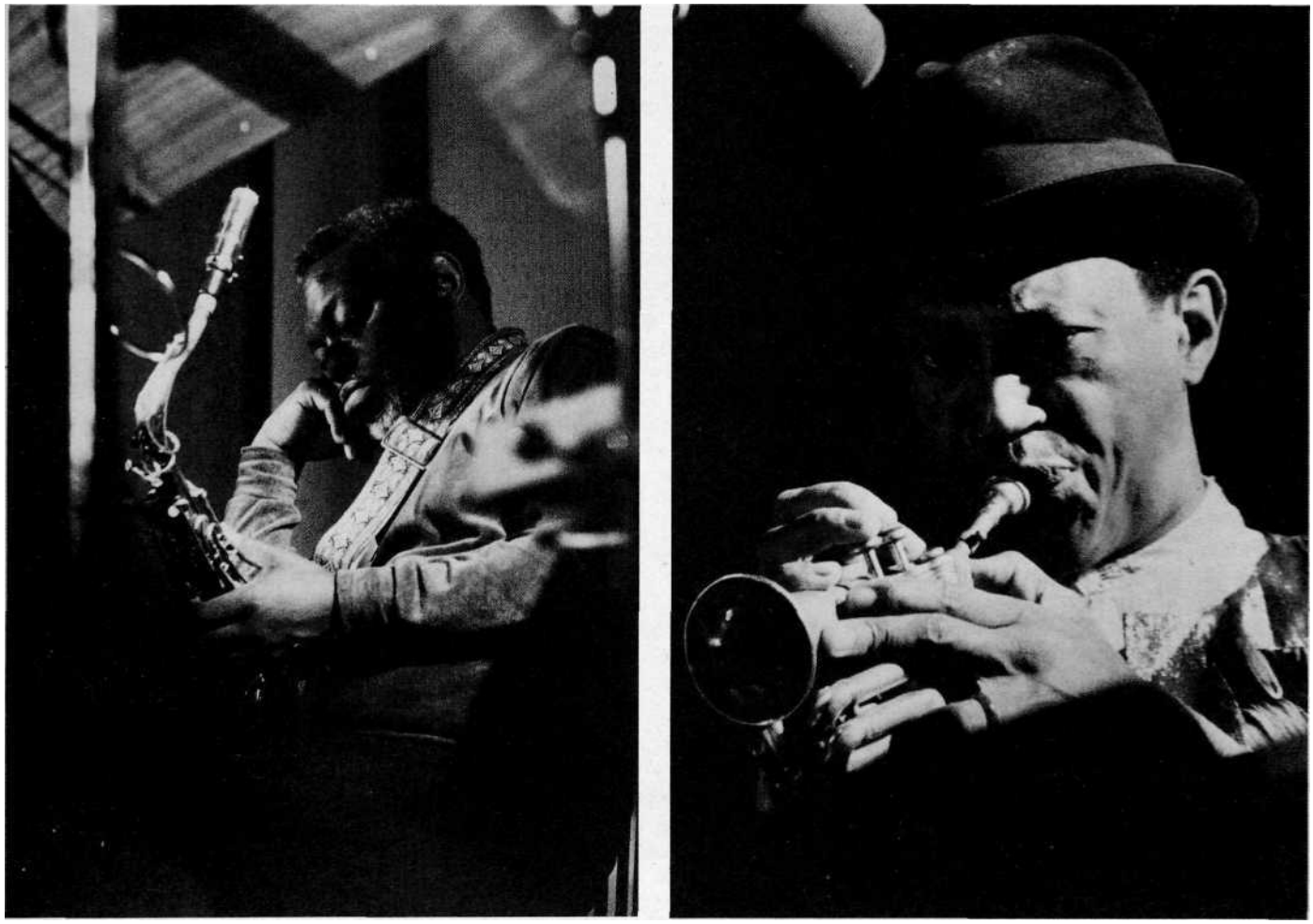
Wie aus einem Guß und ausgefeilt bis ins letzte Detail präsentierten sich die impressionistischen Melodiegewebe und Klangwogen des Jan Garbarek Quartetts mit Eberhard Weber, Baß, Bill Frisell, Gitarre, und Michael Di Pasqua, Schlagzeug, und wie bei keiner anderen Gruppe dieses Festivals wurde hier mit absolutem Können und Feeling das weite Feld zwischen Stille und klanglichen Weiten ausgelotet, eine lyrische Musik, die das Züricher Publikum zu überraschend starken Begeisterungsstürmen hinriß. Daß natürlich auch bei dieser Musik viele der altbekannten Argumente und Hörerreaktionen wieder auftauchten, die einen von ausdrucksstarkem, kammermusikalisch dichtem Interplay, die anderen von immer der gleichen süßlichen Romantiksauce, ja von ausgesprochenem Kitsch sprachen, verwunderte nicht mehr besonders. Ein fast unerträglicher Kontrast zu dieser sensiblen Klangästhetik entstand dann mit dem lautstarken, allzu brillant und perfekt zelebrierten Electric Jazz. Free Rock der weißen amerikanischen Everyman Band, einer Art Pendant zum effektvollen, wie geölt fließenden Free-Bop der Lounge Lizards, die ebenfalls bei diesem Festival zu hören waren.

Die stärksten Pro- und Kontrareaktionen des ganzen Festivals löste der in Genf lebende argentinische Solo-Saxophonist Eduardo M. Kohan aus; mit seiner durch Zirkularatmung erzeugten „Minimal Music"-Variante, pausenlosen Motivrepetitionen mit nur kleinsten Veränderungen, stellte er die Geduld und Aufnahmebereitschaft des Publikums auf eine harte Probe, denn nicht jeder war in der Lage oder gewillt, den nur spärlich entstehenden Minimalmethamorphosen zu folgen oder gar Gefallen daran zu finden (vgl. auch die „hat Hut/hat Musics"-LP „Dies Irae" von Eduardo M. Kohan).

Ungetrübte Hörvergnügen

Eine ganze Reihe in- und ausländischer Festivalgruppen fand dagegen ungeteilte Aufmerksamkeit und lockte viel Publikum in die zum Teil überfüllten Nebensäle des Zürcher Volkshauses. So das klanglich und polyphon dichte, ungeheuer dynamisch und kommunikativ agierende schwarze Trio mit dem Schlagzeuger Doug Hammond, dem Cellisten Muneer Abdul Fataah und dem Saxophonisten Steve Coleman, der eine der Überraschungen im Sam Rivers Saxophonorchester war und als zeitweiliger Begleiter von Abbey Lincoln beim diesjährigen Willisau Jazz Festival fungierte. Viel Resonanz löste auch der auf der Volksmusik Mazedoniens und Südserbiens basierende „Balkan Jazz" des Lala-Kovacev-Ensembles aus (siehe auch Podium 10/82), die ambitiöse Musik des OM-Duos Urs Leimgruber/Bobby Burri und die Gruppe Uepsilon des Berner Jazzjournalisten und Musikwissenschaftlers Jürg Solothummann. Einen großen Publikumserfolg erntete das im großen Saal aufgetretene, aus der welschen Schweiz stammende Quartett BBFC mit Jean-Frangois Bovard, Posaune, Daniel Bourquin, Saxophon, Leon Francioli, Baß, und Oliver Clerc, Schlagzeug, vier gewaltig impulsiv, kraftvoll und rhythmisch stark agierende Vollblutmusiker, die ebenso im Kollektiv (eine Art zeitgemäße Variante des klassischen Gerry Mulligan Quartet), wie auch mit atemberaubenden Soloaktionen überzeugen und mitreißen konnten.

Freie Musik auf der Basis alter Schweizer Volksmusik spielte das Duo Appenzeller Space Schöttl mit Töbi Tobler, Hackbrett, Percussion, und Ficht Tanner, Bassgeige, Jodel, Rufe. Beide möchten sich mit ihrem Spielkonzept „nicht in die Ecke des Free Jazz abdrängen" lassen, denn für sie „ist freie Musik nicht ein Schritt nach vorn, wie es das für die meisten Free Jazzer auf Grund der Geschichte des Jazz ist", sondern in umgekehrter Richtung, in dem sie sich auf ihre Vorfahren beziehen, „die mit dem Naturjodel und insbesondere dem .Zäuerli' (eine ethnomusikalisch besonders ausgeprägte Form polyphonen Naturjodelgesangs aus dem Appenzeller Urnäsch-Tal/J.A.) schon vor Generationen freie Musik gemacht haben". „Freie Musik", so der Text zu ihrer LP der Bemer Zytglogge Records (ZYT 239) weiter, „ist keine Erfindung der Gegenwart, sondern eine Tradition, die vom Aussterben bedroht ist. Je länger man zurückblickt, desto freier war wohl die Auffassung von Musik. Dies zeigt sich nicht nur in der afrikanischen oder indischen Kultur, sondern eben auch in der hiesigen" (vgl. auch



Profilierte Solisten **des Liberation Music Orchestra: Dewey Redman (links) und Don Cherry** Fotos: Manfred Rinderspacher

die LP „Appenzeller Zäuerli", authentische Aufnahmen aus dem Appenzeller-Land, auf Disques Cellier No. 009.

Zwiespältige Reaktionen

Nicht nur bei Max Roach - der übrigens zu Beginn des Festivals unter dem Motto „The Arts of the Drum Solo" einen dreitägigen Meisterkurs („Open Lecture") abhielt, der auf großes Interesse stieß , bei Oliver Lake, dem Garbarek Quartett, der Everyman Band und bei Eduardo M. Kohan gab es gegensätzliche Publikumsreaktionen und konträre Meinungen, auch das erfrischend inspirierte, komplexe und unkonventionelle Free-Jazz-Interplay des Marilyn Crispell Quartetts mit der eigenwilligen Crispell, Klavier, mit Billy Bang, Geige, Peter Kowald, Baß, und einem zuweilen allerdings recht brav agierenden John Betsch, Schlagzeug, wurde unterschiedlich aufgefaßt, z. B. „wie eine erregte Stammtischrunde, bei der alle gleichzeitig sprechen und einander anschreien, keiner aber dem anderen wirklich zuhört" (!). Einiger waren sich Zuhörer (und Kritiker) bei der intellektuell-kühlen, aber immer wieder durch ungestüme Solokadenzen aufgebrochenen, brillanten „Kammermusik" des (weißen) New Yorker Duo Eric Watson, Klavier, und John Lindberg, Baß, wie auch beim mit Spannung erwarteten Quartett des argentinischen Bandoneon-Virtuosen Dino Saluzzi, der jedoch seine anspruchsvoll angelegten Tango-Impressionen einerseits allzu stark verfremdete und mit harmonisch langfädigen Exkursionen anreicherte und andererseits nicht davor zurückschreckte, dem Ganzen immer wieder einen recht eingängigen Rockbeat zu unterlegen.

Die meisten Erwartungen wurden ganz offensichtlich an die „Wiedergeburt" zweier engagierter Großformationen aus den Anfängen der siebziger Jahre geknüpft: einerseits an Charlie Hadens und Carla Bleys Liberation Music Orchestra, das mit Bearbeitungen von Volksmusik aus El Salvador, Chile, Nicaragua, Kuba und mit den Musikern Haden, Bley, Mick Goodrick, Gary Valente, Mike Mantler, Don Cherry, Dewey Redman, Paul Motian, Jim Pepper u. a. an das politische Engagement der ersten Band anzuknüpfen versuchte, was jedoch mit einem gegen eine mögliche Invasion der USA in Mittelamerika gerichteten, vor der Bühne angebrachten, großen Transparent besser zum Ausdruck kam, als mit der zwar anspruchsvoll konzipierten, von den beteiligten Musikern aber lustlos und ohne Teilnahme interpretierten Programm-Musik, und andererseits an den 1971 weit über die Grenzen der Schweiz bekannt gewordenen „Wiebelfetzer"-Workshop der Bazillus-Initianten Beat Kennel, Schlagzeug, und Anne Christiansen, Gesang, ein formal und orchestral äußerst vielschichtiges musikalisches Experiment, dessen gelungene Realisierung zusammen mit den Musikern John Tchicai, Peter Warren, Runo Ericksson, Irene Schweizer, Freddy Studer, Ole Thilo, Stephan Wittwer, Jürg Grau, Anne Christiansen, Beat Kennel, Düde Durst und Gogo Thalmann damals enthusiastische Reaktionen auslöste (vgl. auch Plattenbesprechung des ,,Wiebelfetzer Live"-Doppelalbums im „Jazz-Podium", Juni 1972).

Auch diesmal wirkten wieder bekannte Spieler mit: Neben den schon beim ersten Mal dabei gewesenen Beat Kennel, Anne Christiansen, Runo Ericksson, John Tchicai und Ole Thilo - die beiden letzteren steuerten wieder die Kompositionen bei - noch Daniel Bourquin, Saxophon, Glenn Ferris, Posaune, Palle Danielsson, Baß, und Bobo Stenson, Klavier. Beeindruckend waren für mich neben dem großangelegten kompositorischen Aufbau der Stücke, der viel Raum für ausgedehnte Solo Flights bot, vor allem die rhythmische Konzeption mit hauptsächlich ungeraden Metren und immer wieder überraschenden Takt- und Tempowechseln. Schade,

Jazz aktuell

daß trotz dreitägigem Proben diesmal das Zusammenspiel im Satz nicht immer reibungslos klappte und es auch im Ablauf immer wieder zu Unsicherheiten kam, die den Gesamteindruck dann doch negativ beeinflußten. Schade auch, daß gerade John Tchicai durch zuweilen unkonzentriertes Spiel auffiel und das nicht voll zufriedene Publikum mit einfältigen Mitsing-Mätzchen ablenken wollte. So wurde die Möglichkeit, zu einem der Höhepunkte des Festivals zu werden, unnötigerweise vertan.

Faszinierende Kontraste

Daß gerade die beiden Konzerte zu Höhepunkten und großen Publikumserfolgen wurden, deren Musiker die Jazzgrenzen in diametrale Richtungen ausweiteten und überschritten und so den größten Kontrast des ganzen Festivals darstellten, war sicher die Überraschung. Da war einerseits die grandios konzipierte, ungeheuer vielschichtig angelegte Musik der Mike Westbrook Brass Band, die allein schon durch den großorchestral wirkenden Klangreichtum faszinierte, obwohl nur fünf Instrumentalisten/Vokalisten am Werk waren, die aber auch durch den sprühenden Ideenreichtum mitriß, mit dem traditionelle Blasmusik, irische und altenglische Folksongs, klassisch-romantische Lieder und Bailaden, Kurt-Weill-artiges, Operettenanklänge, Hymnisches, Jazz von New Orleans bis Free, Pop-, Kabarett- und Theatermusik, Lieder und Musik des Mittelalters mit ungeheurer Musikalität, aber auch mit brillantem Feeling für Witz, Ironie, Clowneskes zu einem glitzerndschillernden Programm verwoben wurden. Hinreißend vor allem die auch Tenorhorn spielende Vokalistin Kate Westbrook, eine phänomenale Stimmakrobatin, die Melodramatisches ebenso ergreifend intonieren und parodieren kann, wie Avantgardistisches ä la Cathy Berberian, Pop und Rockiges oder New-Jazz-Skalen, die an die Virtuosität Urszula Dudziaks erinnern.

Verhalten: Max Roach Foto: Hyou Vielz

Andererseits dann der Auftritt der „New York Free Avantgarde".
Kaum zu glauben, daß es zwischen dieser spritzigen, intelligent wie elegant gemachten Klang- und Konzeptkunst Westbrooks und der aggressiven, schreienden, provozierenden, chaotischen Mixtur aus „Punkjazz", „Freefunk", „No Wave", Rock und Free Jazz, wie sie die sogenannte „New York Free Avantgarde" um den Gitarristen Fred Frith dem Zürcher Publikum entgegenschleuderte, eine Brücke gab: den exzentrischen, stimmgewaltigen Sänger und Trompeter Phil Minton, der bei beiden Gruppierungen mitwirkte und hier wie dort dem Publikum das Staunen und Fürchten lehrte. Was die vorwiegend aus der Londoner Szene stammenden Geräusch-, Beat- und Klang-Agitatoren in dieser einmaligen Zusammenstellung kreierten - der Gitarrist und Lärmbastler Fred Frith, Dave Newhouse, Keyboard, Saxophone, Tom Cora, Cello, Baß, Rick Brown, Schlagzeug, Vocals, David Moss, Percussion, David Zonzinsky, Altsaxophon, Vocals, Ann Rüpel, Baß, Vocals, Dagmar Krause, Voice, und Lol Coxhill, Saxophon, - war ein irrwitziges, explosives, aber auch lustvoll und oft auch ironisch inszeniertes Rhythmus-, Geräusch- und Klanginferno, wie es in dieser totalen Konsequenz und Freiheit aber auch Überzeugungskraft wohl noch nie im Rahmen eines üblichen Jazzfestivals mitzuerleben war. Daß neben der Mehrzahl des Publikums auch allerhand Jazzpuristen (entgegen eigener Erwartungen) von diesem alle bisherigen Kategorien und Grenzen sprengenden Musik-Anarchie-Feuerwerk fasziniert waren, wurde zur weiteren Besonderheit dieses Festivals. Im übrigen prallten jedoch auch hier die Meinungen und Reaktionen kraß aufeinander und wie schon bei Eduardo M. Kohan gab es neben bedingungslosem Pro oder Kontra kaum „Zwischentöne".
Alles in allem ermöglichte das ungewöhnlich facettenreiche Festivalprogramm eine derartige Fülle unterschiedlichster Höreindrücke und Musikerlebnisse, daß man durchaus von neuen Maßstäben der Festivalgestaltung sprechen kann. Das gilt auch für die fast sensationell anmutende tontechnische Verbesserung der Saalbeschallung mit weitgehend optimaler klanglicher Balance und Transparenz sowie musikgerechten Lautstärken. So manch anderer derartiger Anlaß wird in Zukunft an der hier so vorbildlich und zeitgemäß realisierten Programmvielfalt und Programmqualität zu messen sein.

Johannes Anders

Musik mit politischem Engagement: Charlie Haden (links) **und Paul** Motian

Fotos: Manfred Rinderspacher

Autumn in New York

Jazz-Impressionen Ende Oktober 1982

Der Jazz ist der Atem New Yorks. Er war eigentlich immer spürbar, doch im Augenblick scheint es, als habe diese Stadt kräftig Luft geholt. Vorbei sind die Kassandra-Rufe, die Bankrott und Chaos für den Big Apple, wie New York genannt wird, prophezeiten. Kein Rassenhaß mehr, jedenfalls habe ich ihn nicht bemerkt. Ich nahm vielmehr eine Atmosphäre von „being positive", von „Ebony and ivory in harmony" wahr, ganz so, wie es Stevie Wonders und Paul McCartneys gleichnamiger Song ausdrückt.

Ein Jazz-Liebhaber, der heutzutage für einige Tage nach New York kommt, gerät zwangsläufig in einen Zustand anhaltender Euphorie - es sei denn, er schließt sich in seinem Hotelzimmer ein. Die Musik ist allgegenwärtig: Uptown und downtown, auf der East-Side wie auf der West-Side. Manhattan swings, sei es, daß im Central-Park ein einsamer Saxophonist über den alten Song „I can't get started" meditiert oder sei es in den zahlreichen Lokalen, in denen ausschließlich Jazz als Entertainment dargeboten wird. Jazz scheint wieder „in" zu sein. Am Morgen beim Frühstück im Coffee-Shop um die Ecke fängt es schon an. „Sag' mal, ist der Typ am Nebentisch nicht...?" Richtig, dort sitzt der oft kopierte und doch unnachahmliche Schlagzeuger Philly Joe Jones und verzehrt sein Omelett. „Kommen Sie doch heute abend ins Lush Life an der Bleeker Street, dort spiele ich mit Red Garland im Quartett." Das Lush Life ist ein vor Jahresfrist eröffnetes Restaurant, in dem man zu gutem Essen und Cocktails ausgezeichneten Jazz hören kann. Die Bands wechseln alle zwei, drei Tage. „Jeden Monat macht ein neuer Club auf", erzählt mir eine Journalistin. „Jazz ist im Augenblick wieder so populär, wie er es in den vierziger und fünfziger Jahren war, Sie wissen, wie zu Zeiten Charlie Parkers", meint ein älterer Barmann.

Wer sich das Veranstaltungsmagazin „The New Yorker" kauft, findet unter der Rubrik „Night Life" hauptsächlich Lokale, in denen Jazz gespielt wird. Man muß etwa unter 40 Clubs auswählen - und das sind nur die Big Name-Clubs. Art Blakey's Jazz Messengers im Blue Note, einem ebenfalls eröffneten Lokal in Greenwich Village. Tischbestellungen erbeten; erste Show um halb zehn, die zweite ab Mitternacht. Wir reservieren für die Midnight-Show. Vorher gehen wir ein paar Blocks weiter auf einen Drink ins Tramps, einer einfachen Bar. Dort kommt ein alter Mann auf Krücken und nimmt ein Mikrofon in die Hand: Der legendäre Blues-Sänger Big Joe Turner. Das Publikum klatscht begeistert den Rhythmus und singt auf Handzeichen des Sängers den Refrain mit. Ehrfurcht stellt sich ein, vor dem Alter und dieser doch noch so durchdringenden Stimme. Thank you, Big Joe.

Dann also zu Art Blakey, dessen Messengers immer noch das Sprungbrett zum Ruhm für zahllose junge Talente bilden. Alle Musiker tragen wieder modisch geschnittene Anzüge; kein Rebellen-Look mehr. Jazz in Nadelstreifen und Weste, wie in den fünfziger Jahren - das ist New York 1982. Der vitale Mittsechziger Blakey ist wie immer von fünf blutjungen schwarzen Musikern umgeben. Deren message kommt rüber. Unser Blut wird allmählich heiß; der „groove", ein unbeschreibliches Gefühl, ist da. Um halb zwei ist der Set vorüber, wohin jetzt? Schlafen gehen? Dafür sind wir viel zu aufgeheizt. In New York kennen wir keine Nachtruhe, the city swings all night. Also ins Stars and Garter, 13th Street an der 6th Avenue. Es ist zwei Uhr nachts. Nur wenige Leute sind im Lokal. Wir setzen uns direkt vor das Podium und trinken - sozusagen als Night-Cup - Kaffee und Cognac. Auf dem Podium spielt ein Trio subtilen Swing. Nach einer halben Stunde tritt eine etwa 25jährige Brünette ans Podium. Laut Anschlagtafel heißt sie Laura Theodore. Sie fängt an zu singen: „A sleeping bee", eine Broadway-Melodie mit dem poetischen Text von Truman Capote. Plötzlich spüren wir etwas Unerwartetes in uns hochkommen, den „Touch of Music", eine Art Ergriffenheit. Unglaublich, daß Jazz-Gesang uns derart beeindrucken kann. Ein begnadetes Talent entfaltet sich vor uns. Hinreißend, wie diese Frau Standards wie „Here's that rainy day" und „Caravan" interpretiert. Sie ist der great moment dieser Nacht. Dabei hat Laura Theodore noch nicht eine Platte besungen.

Zwei Tage später ein weiterer Höhepunkt. Dizzy Gillespie feiert seinen 65. Geburtstag im Village Gate, inmitten eines Publikums, das vorwiegend aus Hispanics, der spanisch sprechenden Bevölkerung New Yorks, besteht. Sponsor dieser Geburtstagsfeier ist Kentucky Fried Chicken. Es treten auf: Das Ray Barretto Afro-Cuban Jazz Orchestra und Dizzys Quintett. Die

Kochender Hardbop at its best: Woody Shaw **Foto:** Paul Gerhard Deker

kubanischen Rhythmen reißen das Publikum von den Stühlen, im Saal wird getanzt. Man muß einfach tanzen; bei dieser Musik, die sie Salsa nennen, kann man nicht stillsitzen. So inspiriert wie Diz an diesem Abend seine Trompete bläst, habe ich ihn hier in Deutschland noch nie live gehört. Der Jubilar ist sichtlich in guter Verfassung, hält Reden, scherzt, singt und spielt und spielt - man merkt, er ist hier zu Hause. Bill Cosby, der berühmte farbige Komiker, springt aus dem Publikum auf die Bühne und bringt - gemeinsam mit Dizzy - Ulk-Vocals. Kentucky Fried überreicht dem Geburtstagskind eine Schokoladentorte und verschenkt Hähnchen-Coupons unter den Leuten. Das Publikum bringt stehend Ovationen. Es geht bis drei Uhr früh, eine dampfende Nacht in Manhattan-Rico. Selbst im Schlaf lassen uns die Rhythmen noch nicht los.

Mittwochabend im Village Vanguard, unten an der 7th Avenue. Dexter Gordon jammt mit Woody Shaws Gruppe: Kochender Hardbop at it's best. Am Donnerstag geht es zunächst zum Dinner ins Lush Life. Kerzenlicht, saftige Steaks und Dry Martini, einem ungemein starken Cocktail aus Gin und Wodka, dazu Red Garland und Philly Joe, die eine relaxte Stimmung verbreiten. Philly Joes unerreichte Trommelarbeit ist die Würze in unserem Martini. Hinterher auf Empfehlung eines befreundeten Musikers geht es ab zur Bowery, in die Straße der Penner und Säufer. Hier liegt das Gildersleeve, einst eine Rock'n' Roll-Halle, vor ein paar Tagen als Jazz-Lokal neu eröffnet. Nicht viel los, so scheint es zunächst. Der Tresen ist 50 Meter lang, die Bedienung immerhin bemüht. Auf die Bühne kommt eine füllige Sängerin, der es jedoch innerhalb einer Minute gelingt, uns das Blut in den Adern kribbeln und den Hals trocken werden zu lassen. Jede Müdigkeit verfliegt. Wo kommen bloß diese Talente her? Da verausgabt sich eine Sängerin vor 20 Leuten, als ob sie vor Zehntausenden stehen würde. Juanita Flemming, auch sie hat noch keine Platte eingespielt. Um drei Uhr denken wir „nun ist Schluß", da wird das Fathead Newman Quintett mit Curtis Fuller und Cedar Walton angekündigt. Am langen Tresen sitzen jetzt nur Musiker, die gekommen sind, um den neuen Laden auszugucken. Das Quintett spielt eine erdige, bluesgetönte Musik, genau das Richtige für diese Blue Hour zwischen drei und fünf Uhr früh. Gekleidet sind sie, als träten sie in der Carnegie Hall auf. Fathead trägt einen nagelneuen Smoking. Er freut sich über den Applaus von uns wenigen Leuten. Wie ist das für ihn, so spät nachts nur für einige wenige zu spielen, möchte ich wissen. „Es dauert nun mal seine Zeit, bis ein neuer Laden bekannt wird", meint Fathead, „the show must go on".

Nächster Tag, 18.00 Uhr, Sunset in New York's Indian Summer. Wir sitzen im luxuriösen Rainbow-Room im 65. Stock des Rockefeller Centers und nehmen das üppige 20 Dollar-Pre-Theatre-Dinner ein. Durch die Panorama-Fenster hat man einen atemberaubenden Blick auf die Stadt, gigantisch. In New York gehen die Lichter an. Wahrscheinlich die fantastischste Light-Show der Welt. Sy Oliver, Veteran aus der Swing-Zeit, spielt mit seinem Orchester zum Tanz. Wir fühlen uns versetzt in die Welt der Jimmie Lunceford und Tommy Dorsey Bands - und das in schwindelerregender Höhe. Easy Living.

Am späten Abend landen wir wieder, trotz großer Müdigkeit, im Gildersleeve. Angesagt wird Abbey Lincoln, die Sängerin, die schon vor etwa 15 Jahren eine Rolle in der Black Power-Bewegung spielte. Abbey Lincoln ist eine schöne Frau. Sie tritt in einem sündhaft teuren Hosenanzug auf, dazu ein Hut, wie sie die Indianer in Peru tragen. An diesem Abend singt Abbey nur Standards. Die Eleganz des Vortrags dieser Frau ist faszinierend. Unsere Müdigkeit ist nach ein paar Takten verflogen. Der groove hat uns wieder eingeholt. Miss Lincoln verzaubert uns. Für mich ist sie die zweite Billie Holiday.

Halloween weekend in New York. Das ist wie Karneval. Die ganze Stadt ist auf den Beinen, alle Bars sind gerammelt voll. Im Knickerbocker am University Place spielt inmitten des Stimmengewirrs der Pianist Ray Bryant. Es macht ihm nichts aus, daß die Leute heute etwas laut sind. Schließlich ist Halloween. Dennoch, viel Applaus für ihn. Ray würde gern mal wieder ins Onkel Pö nach Hamburg kommen. Gleich gegenüber im Bradley's sitzt eine Frau am Flügel: Joanne Brackeen; auch sie - wie in den meisten Piano-Bars New Yorks üblich - nur von einem Bassisten begleitet. „Irgendein Stück, das Sie hören wollen, Sir", fragt der Bassist. „Wie war's mit ‚If you could see me now'?" frage ich zurück. „Sure", lächelt Joanne, kramt in ihren Noten und spielt. Traumhaft. Anything goes.

Zum Taxifahrer, der uns schließlich zurück ins Hotel bringt, sage ich: „Wissen Sie, ich glaube, daß alles, was über New York gesungen wird, wahr ist". „That's right" antwortet er, „that's why we love it... it's happening."

Curtis Lange

Blindes Verständnis der Bläser

SOH plus Surman

Es war sicher ein Glückstreffer, die Idee entstand, das Trio SOH um John Surman zu erweitern. Nach nur wenigen zuvor absolvierten Auftritten präsentierte sich im Villinger Jazzkeller eine quicklebendige und vor Spielfreude nur so überschäumende Truppe, der es gelang, eine musikalisch dichte Kommunikation zu erzeugen, die selten so zu hören ist.

Seit einigen Jahren tourt SOH recht erfolgreich durch die Lande. Der englische Saxophonist Alan Skidmore, sein Landsmann, der Schlagzeuger Tony Oxley und der deutsche Bassist Ali Haurand haben in der letzten Zeit durchkomponierten Themen mehr Raum zugemessen, als vorher praktizierten, langatmigen Improvisationen. Das Trio ist eingespielt, hat Aussagekraft. Und jetzt kommt als dritter Engländer John Surman dazu, der exzellente Techniker am Saxophon, der dem wuchtigen Bariton gefühlvoll-warme Klänge entlockt, der einen unverkennbar eigenwilligen Stil entwickelt hat.

Surman und Alan Skidmore kennen sich seit Jahren, spielten in den verschiedensten erstklassigen Jazzgruppen (SOS beispielsweise) zusammen und verstehen sich fast blind. Klar, daß es bei ihnen zu Kommunikationsschwierigkeiten gar nicht erst kommen kann, ebenso klar, daß bei dieser Gruppe das Bläserspiel natürlich im Vordergrund steht. Surman und Skidmore tasten sich an Themen heran, lassen sich selbst überraschen, welches wohl als nächstes angespielt wird, und in nie enden wollenden Chorussen wetteifern die beiden Engländer mal kraftvoll auf Teufelkomm-raus, mal ruhig-versponnen. Es ist eine wahre Freude, diesen Saxophonisten zuzuhören, diese ständigen Steigerungen mitzuerleben, die stets irgendwo in herrlichen Melodiebögen enden.

Als dann zum Schluß einer langen Improvisationsphase im Duo ein englisches Folkthema mit ohrwurmartigem Charakter gespielt wird, ist auch der letzte Skeptiker im vollbesetzten Jazzkeller mitgerissen.

Aber, natürlich, da spielte ja ein Quartett. Und die Leistungen des Bassisten Ali Haurand und des Schlagzeugers Tony Oxley dürfen nicht unterschätzt werden. Haurand zeigt sich als einfühlsamer und ausgezeichneter Begleiter, dem höchstens mal die Solopassagen etwas zu sehr in die Länge geraten. Tony Oxley, der zu einem der wichtigsten Schlagzeuger im europäischen modernen Jazz avancierte, hat sich ein eigentümliches Gerüst aus Trommeln, Becken und schwer definierbaren Klanggeräten zusammengebaut, das er selbstsicher und sauber bearbeitet.

SOH plus Surman bilden ein Quartett, das Zukunft hat, und das im Villinger Jazzkeller einen musikalischen Höhepunkt bot, der erst mal wieder erreicht werden muß.

Friedhelm Schulz

Balladen für Jaruzelski

Joe Nay Trio

Eigentlich sollte es ein Stargastspiel werden mit internationaler Besetzung: Alan Skidmore, Gordon Beck und der exzellente Tscheche George Mraz, Musiker, die man nicht jeden Tag zu hören bekommt. Doch Joe Nay, der sich mit seiner neuen Crew bereits auf Reisen sah, quer durch schöne deutsche Lande, hatte mißachtet, daß es da etwas gegeben hat, das sich schlicht „die Wende" nannte. Die Tournee war geplatzt, bevor sie überhaupt anlief und das obwohl Nay 32 unterschriebene Kontrakte in der Tasche hatte, Verträge mit Jazzclubs und Kulturämtern. An einem einzigen Tag kamen einundzwanzig Absagen: Die Subventionen seien gestrichen, das finanzielle Risiko zu groß, man müsse das Konzert leider absagen. Die „Wende" hat sich nun auch voll gegen die Jazzmusiker gewendet. Sogar Rundfunkanstalten sagten ab: nicht aufgehoben, aber aufgeschoben, doch im Moment sei kein Geld da. Gespart wird vorerst an der Kultur und den sozial Schwachen. Klar! Was nützen da Verträge, gegen die Regierung kann man nicht klagen, meinte Bandleader Nay und stellte seine Ersatzgruppe vor. So ist der Stand der Dinge.
Es spielten also „nur": Joe Nay, der Schlagzeuger (mit seinem Namen verbinden sich die Anfänge des Nürnberger Jazzstudios, ja überhaupt des deutschen Jazz der Nachkriegsjahre), Allan Praskin, der Wundermann am Altsaxophon (diesmal zu kleinen Clownerien aufgelegt) und Daniel Anderson, ein junger Bassist aus den Staaten. „Modern Bebop at its best!" Es lief, wie es laufen mußte, nach dem Motto des ersten Titels „Locomotion", einem Blues von Coltrane. Da war viel Bewegung drin, locker serviert, durchaus gewinnbringend, wenn man die Chorusse Allan Praskins zu genießen verstand. Klare, konstruktive, überlegt strukturierende Abläufe auch beim Bassisten Anderson. Doch das ewige Problem des Jazz-Trios: da ist immer einer zu wenig. Dem Bläser fehlt das Gegenüber. Und es ist ein Unding, wenn der Schlagzeuger nun meint, er könne, indem er doppelt drauflegt, den fehlenden vierten Mann ersetzen. Ganz im Gegenteil. Für diese Besetzung spielte Joe Nay einfach zu aufdringlich und zu laut, ein bißchen zu konventionell wohl auch. Und daß man den Hang zu Schlagzeugsoli nicht ausrotten kann. Blues und Balladen, Bebop und Walzer, so kam man ganz gut über die Runden und dann noch „You don't know what love is", eine Ballade, General Jaruzelski gewidmet, im Gedenken an die polnischen Jazzkollegen, die nun wohl auch nicht mehr so ohne weiteres in den Westen kommen können.

Bernd Ogan

Heizte das Publikum auf: Ray Anderson **Foto: Manfred Rinderspacher**

Höhepunkt: Nachwuchswettbewerb

3. Leverkusener Jazztage

Ermutigt durch Erfolge in den vergangenen Jahren, lud der „Jazz Lev e. V." bekannte Musiker zu den „3. Leverkusener Jazztagen" ein. Höhepunkte des sieben Tage dauernden Festivals sollten der Nachwuchswettbewerb für junge Jazzer und die Welturaufführung der Jazz-Oper „Kalahari" von Dollar Brand werden. Zumindest die Oper erfüllte die in sie gesetzten Erwartungen in keiner Weise.
Abgesichert war das Unternehmen durch die Zusammenarbeit der Internationalen Jazzföderation, dem Westdeutschen Rundfunk und dem NRW-Kultusministerium. Die Verantwortlichen der Jazz-Tage hatten gut daran getan, den Sonntag lediglich als Ausklang des Festivals zu wählen, und nicht, wie im vergangenen Jahr, als Großveranstaltungstag. Mit dem Kneipentheater hatte das Leverkusener Kulturamt abermals einen guten Griff getan. Für die Auftritte in verschiedenen Gaststätten wurden der Entertainer Rick Abao und der Blues-Pianist Little Willie Littlefield verpflichtet. Daß es der Stadt gelungen war, den Nachwuchs-Wettbewerb in diese Jazz-Woche zu integrieren, war hauptsächlich der finanziellen Unterstützung einer bekannten Getränkefirma zu verdanken. Diese stellte für Geldpreise und Anreisekosten der Musiker einen Betrag von 12 000 Mark zur Verfügung.
Eine internationale Jury wählte aus den acht europäischen Gruppen das Günther-Klatt-Quartett aus München zum besten Newcomer. Mit überwiegend am Free-Jazz orientierten Stücken fiel diese Gruppe durch ihr hervorragendes Zusammenspiel auf. Mit der Fabio Morgera Group präsentierte sich der gleichnamige, erst 19jährige Bandleader, der Meisterschüler beim italienischen Weltklassetrompeter Enrico Rava war. Umfangreich im musikalischen Sektor warten die drittplazierten Cutting Edge auf. Mit ihren zahlreichen Einflüssen boten sie Jazz der verschiedensten stilistischen Elemente.
Mit Vorschußlorbeeren übersät worden war der Pianist Al Haji Abdullah Ibrahim, früher Dollar Brand. Mit dieser Jazz-Oper will er sich für die Freiheit der Schwarzen in seiner südafrikanischen Heimat einsetzen. Die Kalahari ist eine Wüste in Afrika. Wüst und öde blieb auch die ganze Oper. Lange Umbauphasen während einzelner Szenen stießen bei den Zuschauern auf Unmut. Der schwarze Kosmopolit setzt in seiner Oper Folksongs in Jazz um, was trotz peinlicher Kleinarbeit nicht gelingt. Das pianistische Aufbäumen des Arrangeurs gegen Ende der Zweieinhalb-Stunden-Aufführung vermag „Kalahari" nicht mehr vor der „Versandung" zu retten, in die sie sich hineinmanövriert hat.
Gewichtiger präsentierte sich da schon der Jazz-Marathon einen Tag später. Weltbekannte Spitzenmusiker hatte der Bassist Steve Swallow um sich versammelt. Mit Charlie Mariano, Eric Watson, Rainer Brüninghaus und Trilok Gurtu gab es im „Jazz Lev Spezial 1982" diesmal

Jazz aktuell

ein einmaliges Zusammenspiel von Jazzmusikern, extra für dieses Festival gebildet. Eine kurze vorherige Probe von fünf exzellenten Solisten begann stimmungs- und verheißungsvoll, reichte jedoch für mehr nicht aus. Ein eigener Gruppensound entstand nicht. N450526C441
Max Roach war gleich mit einem ganzen Container an Schlagzeugen angereist. Sein neunköpfiges Percussion-Orchester zog einzigartig alle Register der Rhythmik und damit auch das Publikum in seinen Bann. Daß das Schlagzeug nicht mehr nur Rhythmusinstrument ist, sondern seinen Bereich ausgedehnt hat, bewiesen die Musiker. Sie haben damit den Glauben, daß Jazz nur im "A-Takt swingen könnte, gründlich zerstört und das krasse Gegenteil bewiesen.

Neben diesen Jazz-Größen trat in anderen Sälen Milan Svoboda mit seinem Quartett aus der Tschechoslowakei auf. Moderner Jazz der 60er und 70er Jahre, verbunden mit zwei Drittel improvisatorischen Elementen, trug der Leiter der Prager Jazz Big Band und seine drei Mannen vor. Derweil begeisterte „Manshark" mit äußerst rhythmischen Tönen, manchmal jedoch ins discoähnliche abschwenkenden Latin-Jazz-Stücken. Eine Musik, die nicht nur das Gehör beansprucht, sondern, vorausgesetzt, man tanzt, auch die Beine. Mit starken Soli-Passagen angereichert die Musik von Eddie Harris und dem Ron Wilson Trio. Qualifizierte Musik, vorgetragen von vier „alten" Profis. Mit Blues- und Lateinamerikanischen Einschlägen auch eine einheimische Gruppe mit von der Partie. Wood'n House, drei Musiker aus Leverkusen mit stark improvisatorischen Klangschöpfungen und aktuellen Einflüssen. Mit den Slickaphonics aus New York hatte der Abend stimmungsgeladen begonnen. Ray Anderson heizte mit rhythmusgetragenen Synthesen der verschiedensten Jazz-Richtungen das Publikum auf.

Der Ausklang der Jazz-Tage fand im gemütlichen Rahmen im Leverkusener Forum statt. Woytek S, die Natch'l Blues Band, Louisiana Red und die Jonathan's Dixie Drivers beendeten den Reigen der „3. Leverkusener Jazztage".
Für die nächsten, die 4. Leverkusener Jazztage wird sich der Veranstalter Gedanken darüber zu machen haben, ob und wie eine solche Fülle von geballter Anziehungskraft noch einmal zu wiederholen ist. Sicherlich wird die immer schwerer zu lösende Kostenfrage ein großes Problem sein. Etwa 100 000 Mark sind für die Ausrichtung solcher guten Jazz-Tage nötig. In Leverkusen lag man knapp 6000 Mark darunter. Die Hauptkosten wurden dabei mit 55 000 Mark von der Stadt übernommen. Der Westdeutsche Rundfunk, eine Getränkefirma und das Kultusministerium teilten sich den Rest.

Herbert Schwittay

Bester europäischer Newcomer: Günther Klatt **Foto: Ulrike Brune**

Autoritäre Mühe um den reinen Klang

Keith Jarreti

Als die kleine Judy Garland mit einem ebenso kleinen Liedchen im Film-Musical über den „Zauberer von Oz" zum gefeierten Kinderstar avancierte, ist ganz nebenbei auch ein Liebling der Jazz-Gemeinde geboren worden: jener Song „Somewhere over the rainbow", der so leicht und eingängig gestrickt ist, daß ihn die Virtuosen aller Jazz-Epochen nie links liegen lassen mochten. Neueste, denkwürdige Bemühungen um das Hollywood-Liedgut hat nun auch der moderne Piano-Guru Keith Jarrett beigesteuert. Seinen erfolgreichen Konzerten fügte der Tänzer zwischen den Piano-Welten beim 173. Jazzworkshop des NDR ein weiteres hinzu.
Es ist der Tag der Pianisten an Alster und Elbe. In der Musikhalle stellt Oscar Peterson seine Kompetenz in Sachen Swing unter Beweis, in der Markthalle schwelgt der lokale Hamburger Hausmatador Joachim Kühn in freien Elegien. Die Mitternachtsmesse ist Jarrett vorbehalten, und zwar in der noblen Staatsoper, weil dort, meint Jarrett, „die Stühle am wenigsten knarren". Da ist also Heldenverehrung angesagt - die Gemeinde nimmt sich zusammen, und selbst der Erste Bürgermeister unterdrückt in der 19. Reihe vornehm das Husten.
Das Konzept, das Jarrett immer wieder neu präsentiert, braucht eine gewisse Warmlaufzeit. Der Mann, der so konsequent für die Eingebung „göttlichen Willens" plädiert und sich selbst folgerichtig zum schlichten Medium degradiert, bekommt die „flammende Kraft" erst relativ spät in die Tasten gelegt. Fünfzig Minuten lang strapaziert der göttliche Wille zunächst reichlich ausgetretene Muster - da steckt viel Penetranz in den kaum variierten Rhythmus-Wechseln, in der etwas steifen Vorliebe für die mittleren Register. Auch die phänomenale Ganz-Körper-Motorik des Stars kann die etwas karge musikalische Ausstattung vorerst nur notdürftig verbergen.

Das wird nach einer machtvoll hymnischen Einleitung zum zweiten Teil schlagartig anders. Nun lodert in der Tat die Flamme auf. Nun arbeitet sich Jarrett Ton für Ton an kristallklare Klänge heran. Nun weiß er auch viel genauer die dramatischen Akzente zu setzen. Da läßt er das laue Perlen eines Gebirgsbaches bruchlos zum allgewaltigen Bühnendonner anwachsen - pastoral allemal.
Doch wer nun denkt, er dürfe auch hier wie im Jazzkeller applaudieren, bekommt seinen enthusiastischen Zwischenbeifall postwendend ins Parkett zurückgereicht - der göttliche Wille duldet keine Zwischenbemerkungen.
Man mag diese autoritäre Mühe um den reinen Klang übertrieben finden - sie wird von einer treuen Jüngerschar gern goutiert. Und Jarretts Kirchenstille hat ja auch ihre Berechtigung: denn hinter ihr steht das zählebige Klischee vom tingelnden Bar-Pianisten, das es mit dieser heiligen Ernsthaftigkeit zu widerlegen gilt.
Deshalb auch sind Jarretts Zugaben (vier an der Zahl, so freigebig ist der Meister sonst selten!) von ganz speziellem Reiz. Hier nämlich läßt der Klangschöpfer nun auch ein paar Klassiker von seinen Neuerungen profitieren - das Lied der kleinen Zauber-Judy ist das schönste Beispiel seiner Art von Interpretation, das Bebop-Schlachtroß „All the things you are" bekommt ein Flickenröckchen aus klassischen Versatzstücken - ein bißchen Bachsche Fuge, eine Prise Harmonik ä la Wolf gang Amadeus.

Da mag man Jarretts immer wieder neue Chance wittern - denn selbst ein kleines Boogie-Schema kriegt im endgültigen Rausschmeißen mehr Witz verpaßt, als ihn seine rock-rhythmischen Exkurse vor Mitternacht aufzuweisen hatten. Dafür macht er sich zu Recht so rar, dergleichen ist halt nicht in Serie zu produzieren. Dafür auch der Jubel, der nur langsam ein Ende nehmen mag.

Michael Laages

Der **Club der Duos**

Jazz-Spelunke

Der Zweitälteste Jazzclub Wiens, die Jazz-Spelunke, feiert in der ersten Dezemberwoche mit einer Monstersession Geburtstag. Ein halbes Dutzend Jahre ist vergangen, seit das Ehepaar Helga und Helmut Danek ein altes Gasthaus kaufte und als Jazzclub umgestaltete. Schon bald nach der Eröffnung der Jazz-Spelunke kristallisierten sich spezifische Eigenheiten des Lokales heraus. Das Live-Programm bevorzugt eindeutig den modernen Jazz. Da gibt es kein opportunistisches „Quer-durch-den-Gemüsegarten-Programm", das es jedem recht machen will. Weiters ist die Termingestaltung äußerst flexibel: Die Jazz-Spelunke bringt zwar nicht täglich Live-Musik, aber man versucht auch nicht starr einen bestimmten Tag einzuhalten. Für tournierende Gruppen ist das sicher ein Vorteil, wenn ein Club seinen Terminkalender etwa nach dem Motto „Es kann auch einmal ein Montag sein" ausrichtet. Die Lage der Jazz-Spelunke, inmitten eines Wohnviertels, ist nicht ganz ideal und Schwierigkeiten mit den Anrainern wegen der Lautstärke traten bald auf den Plan. Die Daneks halfen sich und den Jazzfreunden damit, daß sie die Konzerte von 19.30 bis 22 Uhr ansetzten. Was zunächst als unmögliche Zeit erschien, erwies sich in der Folge als positiv, denn nicht jeder Jazzfreund muß gleichzeitig ein „Nachtvogel" sein, und wer um zehn Uhr abends noch nicht genug hat, kann ja in ein anderes Jazzlokal der reichhaltigen Wiener Szene überwechseln. Aus den akustischen Problemen und den räumlichen Gegebenheiten des Clubs hat sich auch die Gepflogenheit ergeben, kleine und kleinste Gruppen, beispielsweise Duos, bevorzugt zu engagieren. Zu nennen wären da die Norddeutschen Voss-Ignatzek, die in Österreich lebenden Amerikaner Frank Mantooth, Klavier, und Wayne Darling, Baß, das Hans Koller-Fritz Pauer Duo, der Bassist Barre Phillips zusammen mit Wayne Darling und, als Höhepunkt in der sechsjährigen Geschichte des kleinen Clubs, das Gastspiel Chet Bakers mit dem Wiener Zigeunergitarristen Karl Ratzer im Sommer 1980. Bemerkenswert an der Jazz-Spelunke ist überdies, daß sie stets jungen, aufstrebenden Musikern und Gruppen ein Augenmerk schenkt, und so kann man beinahe eine ganze „Schule" von zeitgenössischen Jazzern ausmachen, die in der „Spelunke" ihre ersten Live-Abende gaben, dem Lokal die Treue hielten und heute zu den hoffnungsvollsten Jazztalenten Österreichs gehören.

Das heute international erfolgreiche Vienna Art Orchestra ist ein typisches Beispiel dafür, aber auch Mitglieder dieser Formation haben sich in diversen Kleingruppen immer wieder in der Jazz-Spelunke produziert: Timeless, die Gruppe des Saxophonisten Harry Sokal, Vibraphonist Woody Schabata, die Gruppe Koan mit Trompeter Karl Fian und Posaunist Christian Radovan sowie Gruppierungen um den Saxophonisten Wolfi Puschnig. Auch andere Combos, die durch Ambitionen auffielen, hat Helmut Danek immer gerne engagiert, zum Teil sogar entdeckt: das Modern Art Trio, das Trio Moments mit dem leider heuer verstorbenen Bassisten Wolfgang Wüst, die Sängerin Angelika Simon, die New Jazz Combo Curiosa, die Koala Group, das Trio Sinus usw. Natürlich ist der Rahmen im Spelunken-Programm nicht zu eng gesetzt, und so kam es auch zu Abenden mit außerordentlichen Mainstream Bands. Der Zigeunergeiger Zipflo Reinhardt war mit Jimmy Woode und Albert Mair zu hören, Karl Drewo, Karl Ratzer mit Quartett, Erich Kleinschuster und - leider viel zu selten - einer der virtuosesten Pianisten Österreichs, Walter Hörler. Noch viele Highlights wären aufzuzählen: Hans Kollers Free Sound Quartet, Fritz Pauer, Solopianist Roland Batik, die Sängerin Elly Wright, Frau des nunmehr in Wien lebenden Altisten Leo Wright, Eugene Chadbourne, Spitzengitarrist aus Kanada, Charly Antolini, Part of Art, Lauren Newton, Karlheinz Miklin, Austria 3, Aladar Pege, Allan Praskin, der Solopianist Burton Green und die Supersession mit Jack DeJohnette ...

Das Bemerkenswerteste am Programm der Jazz-Spelunke ist aber, daß alle Aktivitäten ohne einen Groschen Subvention durchgeführt werden. Trotzdem, oder gerade deshalb, wird hier lebendige Kultur produziert. Zum Teil unter Bedingungen und mit Problemen, bei denen Musiker des etablierten Konzertbetriebes nicht einen Ton hervorbrächten. Dies gilt natürlich auch für alle anderen Wiener Jazzclubs, das zehnjährige Jazzland, das Opus 1, Jazz Gitti, Willys Rumpelkammer und so fort. Von den Millionen Steuergeldern, die jährlich für Kunst, Musik und Festspiele von staatlicher oder kommunaler Seite ausgeschüttet werden, haben die Jazzclubs noch keinen „müden Heller" gesehen. Vielleicht ist gerade das der Grund, daß man die Jubiläen in der Wiener Szene so gerne feiert: Weil man mit Recht ein bißchen stolz ist, daß es auch so geht, mit Idealismus, mit der Begeisterungsfähigkeit des Jazzpublikums und mit dem Verständnis der kreativen Musiker. Trotzdem: Schaden könnte etwas Geld nicht, immerhin nennt sich Wien „Musikstadt".

Klaus Schulz

Noten wirkten wie Dämpfer

Dave Burrell

„Music USA" war der Titel einer Veranstaltungsreihe des Amerika-Hauses Stuttgart im Oktober. Den konzertanten Anfang machte der Jazzpianist Dave Burrell mit seinem Trio. Herman Davis II wurde zwar 1940 in dem amerikanischen Bundesstaat Ohio geboren, seine Eltern stammen jedoch aus Hawaii, wo er aufwuchs und studierte. Akademisch-verkrampft und ziemlich ohne emotionales Feuer geriet dann auch das Spiel des Pianisten, der sich als langjähriger Sideman des Free-Jazz-Saxophonisten Archie Shepp einen Namen machen konnte.
Nicht die Improvisation, sondern das angestrengte Spiel von den Noten bestimmte das Konzept. Um eine Jazzgeschichtsstunde mit dem Thema „From Ragtime to Modern Times" zu halten, klammerte er sich an seine Oper „Windward Passages". Revueartig werden da markante Stationen der Jazz-Stil-Historie aufgegriffen - Ragtime, Blues, Swing, Bebop und Cool Jazz bis zur Gegenwart. Auch brave Folk-Tunes, neu gestaltet, finden da Verwendung. Doch im Endeffekt erschien mir dies alles als belangloser akustischer Einheitsbrei.

Besonders interessant und berauschend war das Klavierspiel von Dave Burrell nicht - nur gute Handwerksarbeit. Bassist Rocky Knauer vertiefte sich gleichfalls in die Noten, durfte einige Male zupfend und streichend Melodiefloskeln mit dem Piano im unisono spielen - und verpaßte in dem fast jede jazzerische Spontanität hemmenden Opus wiederholt die Einsätze. Angestrengt-aufmerksam dabei war der Schlagzeuger Sunk Pöschl, der bereits bei der Platteneinspielung des biederen jazzstilistischen Querschnitts beteiligt war. Schließlich blieb als abwechslungsreiche und spannende Aktion das hastige Notenumblättern übrig ...

\- Hans Kumpf

Konzertvermittlung Paul Schepers:
Katie Webster, J. C. Bums, Willie Mabon, Little Willie Littlefield, Doctor Feelgood / Piano Red, Raphael Fays Trio, Sonny Rhodes & Band, Clarence Candy Green, Helena Hendel und viele andere ...
Informationen und Termine über Postfach 401772, D-8000 Manchen 40, Tel. (089) 52 26 31 (19-21 Uhr)

Jazz aktuell

Billigste Agitation

Kalahari

„AHah ist groß" und Meeresrauschen sind die Ouvertüre zur Freiheitsoper „Kalahari". Sehr viel Spannenderes passiert in dem über zweistündigen Opus von Abdullah Ibrahim dann nicht. Trommeln in der Nacht locken: „Komm mit ins alte Afrika, zu den Hottentotten!" Buschleute schleichen zu ellingtonesken Klängen über die Bühne. Der erste Weiße wird an die Küste des unbefleckten Paradieses gespült, zieht Scharen von Kolonisatoren nach sich. Die Eingeborenen werden „zivilisiert". Moderne Zeiten brechen an: Bürgerkrieg. Die Afrikaner stehen auf im Land, die Swapo sammelt sich in der Kalahari. Die Trauerfeier für einen toten Krieger entlädt sich in zorniger Agitation mit gereckten Fäusten. Freiheitskämpfer fallen unter wildem Free Jazz mal in eine Bank ein, nehmen Geiseln, werden selbst erschossen. Eingeborene tanzen wiederum über die Szene - eingangs noch in Tigerfellen, jetzt schließlich in Infanteriedrillich: Der Kreis ist geschlossen.

Ein Signal setzen wollte Al Haji Abdullah Ibrahim mit „Kalahari". Ein Zeichen für die Rückkehr des heute 48jährigen Kapstadt-Emigranten? - nachdem er im Rest der Welt als Jazzpianist unter dem Namen Dollar Brand viel Ruhm geerntet hat. Er war schon lange nicht mehr dort. Vielleicht wird darum das Schicksal der südafrikanischen Schwarzen - vom Underdog zum Overkill - nicht nachhaltig deutlich. Dafür wird der rote Faden zu oft zerrissen durch unerklärliche Umbaupausen und, bei völliger Dunkelheit, Gesänge und Musik, die nichts klarer werden lassen. So wenigstens bei der Uraufführung mit acht Musikern und zehn Schauspielern (sämtlich Schwarze) anläßlich des Jazzfestivals in Leverkusen.

Das Bühnenbild besteht aus phantasielos bekleckerten Stellwänden, dahinein wird mal ein aus Reisern zusammengesteckter Kral, mal ein Schreibtisch oder auch eine Totenbahre dekoriert. Aus der bewegten Historie Afrikas gegriffene Tatbestände - die gerade auf der Bühne zu Turbulenzen doch geradezu herausfordern - werden heruntergespielt. Statt dessen ermüden Monologe und Lamentos, überwiegend Englisch, hier und da ein paar Brocken Afrikaans. Ein paar Schüsse sind da für die Dramaturgie zu wenig. Davor brauchen sich weder Buren noch Multis zu fürchten. Ergreifend ist lediglich ein schon älteres Solostück von Dollar Brand: „Es ist alles vorbei. Bleibt nur noch das Sterben."

Mitnichten ist dies eine Oper, nicht mal ein Melodram, sondern billigste Agitation, unselige Stümperei an einem ohnehin schon genug malträtierten Volk. Nach der Welturaufführung bei den 3. Leverkusener Jazztagen sah der Tourneeplan unter anderem Hamburg, Berlin (ausgefallen), Paris, Genf, Mailand, Frankfurt, Wien und Salzburg vor.

Werner Panke

Freiheitskämpfer im Infanteriedrillich: Szenenbild aus Abdullah Ibrahims „Kalahari"
Foto: Werner Panke

„Geistige" Musik?

Art Ensemble of Chicago

Es ist schon paradox: In keiner anderen deutschen Stadt gibt es soviel Kultur, soviel Kneipen, Konzerte, Auftritte, soviel Jazz wie in Berlin. Und dennoch wird es zunehmend schwerer für Veranstalter von Jazzkonzerten, in diesem Kultur-Mekka geeignete, d. h. nicht teure, mittelgroße Aufführungsmöglichkeiten zu finden. Immer mehr hat sich der Typ des Besitzers derartiger Lokalitäten von einem überzeugten Idealisten zu einem Fast-Profit-Unternehmer gewandelt. Und daß mit Jazz kaum das große Geld zu machen ist, weiß man.

So bleibt dem Jazzveranstalter nur, die enorm steigenden Saalmieten auf das zahlende Publikum abzuwälzen, oder aber sich nach anderen, neuen Veranstaltungsorten umzuschauen. Das tat denn auch der Kreuzberger Klaus Achterberg, der mit seinen „complemental concerts" schon oft für spektakuläre Jazzauftritte gesorgt hat. Er löste das Problem eigenwillig, aber durchaus phantasievoll. Er fand ein offenes Ohr und viel Engagement bei den Mitgliedern einer Kreuzberger Kirchengemeinde. Und so kann man in letzter Zeit Jazzkonzerte in einer ungewöhnlichen, aber keinesfalls unpassenden Umgebung hören. Nachdem kürzlich Hannibal Marvin Peterson in der Passionskirche am Marheineckeplatz aufgetreten war, präsentierte man nun das Art Ensemble of Chicago.

Die Gruppe, über die in letzter Zeit des öfteren Trennungsgerüchte laut wurden, zeigte sich in trauter Einigkeit und - wie (fast) immer - in Höchstform. Der Schlagzeuger Don Moye, Bassist Malachi Favors und der Saxophone und unendlich viele andere Instrumente spielende Roscoe Mitchell präsentierten sich grell geschminkt in bunten, indianisch-afrikanisch anmutenden Gewändern und machten somit ihr Programm der „Great Black Music" auch visuell sichtbar. Trompeter Lester Bowie dagegen gab sich clownesk und erschien im obligatorischen Arztkittel mit pinkfarbener Glitzerkrawatte. Die meiste Zeit saß er ungemein engagiert und konzentriert auf einem Stuhl, auf der Trompete geschwätzig dozierend, und erinnerte (karikierend) eher an einen dieser modernen Helden der Humanmedizin, als an einen Hohepriester der musikalischen roots. Joseph Jarman schließlich, unauffällig gekleidet, bemühte sich erfolgreich, durch akustische Auffälligkeiten zu imponieren. Dennoch: schon allein das Art Ensemble zu s e h e n ist ein Genuß!

Musikalisch begann der Abend mit einer ruhigen, langgezogenen, ostinatohaften Improvisation, immer wieder zwischen beinahe melodischen Sentenzen und freien Einwürfen pendelnd. Plötzlich setzen die drei Bläser mit einer rasend schnell gespielten Unisonopassage ein, der großartige, vielschichtige Solos folgen. Imponierend, jedoch weniger diese Einzelleistungen, als das gemeinsame Ganze dieser Musik. Immer wieder gibt es Zwiegespräche und frei improvisierte Gruppenpassagen von überraschender Geschlossenheit. Völlig unmöglich, kom-

ponierte und spontane Elemente zu trennen. Die Musik wird zum ständig neu erlebten Augenblick, wer sich eben noch fußwippend erlebte, ist jetzt völlig aus dem Rhythmus gebracht. Überhaupt der Rhythmus: Don Moye erschien mir immer wieder als eine zentrale, strukturierende, Spannung aufbauende Gestalt. Doch wer wagte es, in diesem vielschichtigen Prozeß personelle Hierarchien auszumachen? Immer wieder spürt man das gegenseitige Bemühen, aufeinander einzugehen, miteinander qua Instrument zu sprechen.

Die Zuhörer sind, wen wundert's noch, begeistert. Als dann plötzlich, mit dem Einsetzen eines gleichmäßigen, hart geschlagenen Beat Ausflüge in die europäische Musiktraditon unternommen werden, wird man zwar dem Motto der Great Black Music untreu, aber was zeigen die fünf Chicagoer dort anderes als nahtlose Adaption ins eigene Terrain? Es gibt nirgends Zitate, die Musik ist eher nachahmend, imitativ: plötzlich hört man einen Marsch, darin einen Tango, dann schließlich gar einen Wiener Walzer und zum Ausklang mittelalterliche Tanzmusik.

Das alles mutete ungeheuer modern an, und man ist versucht, in diesen Eskapaden jenseits aller nostalgischen Referenzen prophetische Qualitäten auszumachen: Das AEOC ist zweifellos eine der wichtigsten, ja vielleicht die wichtigste Avantgardegruppe, die derzeit musiziert. Sie wurde mit Ovationen gefeiert.

Auf dem Sockel der hochgezogenen barocken Kanzel der Passionskirche stand zu lesen: „Höret Gottes Wort". Ob ihm sein weltliches Sprachrohr an diesem Abend wohl gefallen hat?

Rolf J. Daufenbach

Donaueschinger Musiktage 1982

SWF-Jazz-Session

Ein von Joachim-Ernst Berendt inszeniertes Konzert gehört mittlerweile zum festen Inventar der Musiktage, Die zumeist einzige vitale Veranstaltung ist bei der einheimischen Bevölkerung weniger abstoßend als die „ernsten" Avantgarde-Klänge. Donaueschingen wäre logischerweise der Platz, an dem Verbindungspunkte von Jazz und Neuer Musik aufgezeigt werden könnten - bislang wurde die Chance jedoch kaum genutzt.

Seit 1973 arbeitete Hans-Peter Haller in leinem Freiburger Experimentalstudio des SWF mit Jazzmusikern (Manfred Schoof und Evan Parker beispielsweise) zusammen - nichts von diesen allseits befriedigenden Ergebnissen war bislang in Donaueschingen zu hören. Jetzt endich gab es dort mit dem Jazz eine Kooperation, als die amerikanische Sängerin Diamanda Galas zu einem präparierten Tonband und unterstützt von für reichlich Hall und Echo sowie für Stereoeffekte sorgender Live-Elektronik in der Baar-Sporthalle bei der SWF-Jazz-Session auftrat. Das Zuspielband enthielt elektronisch manipulierte Vokalisen und metallisch Kreischendes, somit wurde die Intensität der aggressiv aufheulenden Stimme von Diamanda Galas weiter verstärkt. Eine aufschreiende Emotionalität, allerdings showmäßig Richtung Nacht-Club präsentiert, vermittelte sie auch in einem lautstarken Solobeitrag: expressiv bis exhibitionistisch; teuflisch brüllendes (mehrstimmiges!) Gekrächze, was als idealer Sound Track für die nächste Folge von „The Exorcist" taugen könnte. In diesem Rahmen neuartig war die reißerische und aufreizende Zurschaustellung gewiß, allerdings ist das musikalische Ergebnis auf die Dauer zu eintönig. Die Ausdrucksskala der Galas ist zu sehr auf die Power ihres gewaltigen Stimmorgans beschränkt.

Wenn das Trio des Dresdner Schlagzeugers Günter Sommer das Klangmaterial nur in beschränktem Ausmaß einsetzte, so geschah dies, um die formalen Bögen spannungsreich zu gestalten: Repetitive Muster mit kurzen Tönen, die - ähnlich der Minimal Music - geringfügige Abänderung und Weiterentwicklung erfahren. Die klassische (an den frühen Strawinsky erinnernde), swinglose Geige von Steffen Gaitzsch fand einen Widerpart in der aufwühlenden Baßklarinette Heiner Reinhardts. Fein ziseliert auch die Perkussion von Günter Sommer, der das exotische Instrumentarium von Kesselpauken, Orgelpfeifen, Gemshorn und Signalhorn nicht als bloßen Gag, sondern als musikalisch sinnvolles Moment einbrachte. Grundlage des kommunikativen Musizierens ohne egozentrische Solo-Trips war ein intensitätsstarkes Feeling, von dem lediglich - nach der intellektuellen Filterung - ein Bruchteil an die hörbare Oberfläche gelangte. Kontrapunktisch vielschichtig agierte ebenfalls das Marilyn Crispeli Quartett. John Betsch entwickelte am Schlagzeug einen rasant swingenden Rhythmusteppich, Peter Kowald schaffte ganz ohne Elektronik durch unkonventionelle und brutale Behandlung seines Kontrabasses interessante Sounds, während die Pianistin Marilyn Crispeli und der Geiger Billy Bang abstrakte und mitunter fast punktuelle Strukturen darauf ausbreiteten. Marilyn Crispeli, Günter Sommer und Diamanda Galas sind zwar bereits vor zwei und drei Jahren beim New Jazz Festival in Moers aufgetreten, für Donaueschingen waren sie freilich ein Gewinn - das beste Jazzkonzert seit einigen Jahren.

Hans Kumpf

Teuflisch brüllendes Gekrächze, aufschreiende Emotionalität: Diamanda Galas
Foto: Hans Kumpf

Jazz aktuell

Frauen machten ihrem **Blues**
in Lahnstein Luft

2. SWF-Bluesfestival

Vor der Männerwelt ließen sie Selbstbewußtsein spüren, die Frauen, die beim 2. SWF-Festival in Lahnstein ihrem Blues gehörig Luft machten. Die einen so, die anderen so. Zugleich zeigte sich Jean Shy überhaupt nicht „shy" und lotste einen jungen Zuhörer zum Mitsingen ans Podium. Die energiegeladene Soul- und Bluessängerin aus Chicago übergab das Mikro und packte ihn am Schopf. „When the saints .. ." schallte es heiser aus den Lautsprechern. Den Background zu Jeans eigenwilliger, rockiger Interpretation des alten Jazzstandards lieferte die Frankfurt City Blues Band, die als Begleitensemble ihren Mann stehen mußte. Beifall in der Stadthalle, die trotz „Rockpalast" in der ARD am selben Abend gut besucht war.
„Frauen im Blues - Bluesfrauen" lautete das Motto der Veranstaltung, die in historischer und soziologischer Hinsicht Bedeutung und Position der Frauen im Blues dokumentieren sollte. Ob das anhand der Programmfolge gelingen konnte, bleibt fraglich. So mußten sich die Verantwortlichen bei der Zusammenstellung des Konzerts ja in erster Linie am gegenwärtigen Tourneeangebot orientieren, was bestimmt nicht den Idealvorstellungen entsprach. Doch Moderator Manfred Miller machte dieses Manko durch seine hervorragenden Erläuterungen wert, die jedem im Programmheft vorgelegt wurden.
Als echte Festival-Überraschung entpuppte sich die Sängerin özay, eine Türkin, die in Berlin lebt und sich Billie Holiday verpflichtet fühlt. „Als Türkin kenne ich diese Stille ganz gut, die einen als Schwarze in den USA erdrücken kann, da ist kein so großer Unterschied zu Berlin für mich. Harlem und Kreuzberg liegen eng beieinander", kommentiert sie ihr Verhältnis zur Musik der 1959 verstorbenen, großen Jazz-Vokalistin. Entsprechend überzeugend interpretierte sie auch Billies Songs, die mit viel Bluesfeeling faszinieren konnten. Wolfgang Köhler, Klavier, Hans Hartmann, Baß, und Michael Clifton, Schlagzeug, stellten ein ausgezeichnetes Begleit-Trio.

Festival-Überraschung: Ozay

Foto: Martin Feldmann

Zuvor waren bereits Jean Shy und Carrie Smith über die Bühne gewirbelt. Nach Jean, die starke Soul- und Rhythm & Blues-Einflüsse erkennen ließ, hatte Carrie einen nicht ganz leichten Start. Als Sängerin mit der Frankfurter Profi-Formation, der Barrelhouse Jazzband, stieg sie direkt mit Nummern ein, die aus der Vaudeville-Zeit der 20er Jahre stammten. Ein Rückblick auf eine fast vergessene Tradition, dem klassischen Blues der großen Ladies, Bessie, Mamie, Clara oder Trixie Smith beispielsweise. Eine Musik, die vielen inzwischen fremd ist. Doch auch neuere Songs und Balladen zählten zu Carries Repertoire, die dafür bekannt ist, daß ihre Auftritte nie enttäuschen.
Al Rapone (mit seiner Quetschkommode) & The Zydeco Express rückten an und sorgten - sie sind eine äußerst fidele Truppe - für eine Bombenstimmung. Patty Larue Harrison, Percussion-Girl und Sängerin in diesem Quintett, das auch mit ausgesprochenen R & B-Hits wie „L'il by l'il" einheizte, hinterließ ein wenig den Eindruck des amerikanischen Durchschnittsmädchens, das gern Hamburger ißt und permanent Kaugummi zwischen den Zähnen kleben hat. Da kommt denn auch der „Troubled woman blues" mit gemischten Gefühlen rüber. Trotzdem: Hier gab jeder sein Bestes.
„The thrill is gone" ist eine alte Komposition von Roy Hawkins, einem obskuren Bluespianisten von der Westküsten-Szene der 40er und 50er Jahre. Doris Tangel, 28jährige Frankfurterin, sang diese legendäre Nummer, mit der sie die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich lenkte. Allerdings versuchte die dreiköpfige Begleitband den Sound von B. B. King, der dieses Stück auch eingespielt hat, zu imitieren. Da wurden sogar von einer bestimmten Aufnahme die Geigen „abgeguckt". In Lahnstein bediente man sich dafür schlicht und einfach eines Synthesizers. „Doch Doris, nur weiter so!" - diese sympathische Frau, die bereits musikalische Erfahrungen in der Frankfurt City Blues Band sammelte, kann sich auf der deutschen Szene sehen lassen.
Deutsche Texte sang die „Charly Schreckschuss Band", die nach drei eigenen Titeln die korpulente Katie Webster auf die Bühne holte. Die gebürtige Texanerin, die schon seit den 50er Jahren mit den Bluesleuten der Gegend von Lake Charles, Louisiana, zusammentrifft, gilt als originelle Pianistin und Sängerin. Inzwischen ist sie in Europa einem breiteren Publikum bekannt geworden, nicht zuletzt durch ausgedehnte Tourneen. In Lahnstein klimperte sie schließlich auch solo, u. a. einen Talking-Blues, der unter die Haut ging. Und dann von den Stones „I can't get no satisfaction". Frauen im Blues oder Bluesfrauen, wer weiß das schon?

Martin Feldmann

Jazz News

Int. Werkslattkursus In Remscheid

Die Akademie Remscheid führt vom 11. bis 24. Juli 1983 in Verbindung mit der Hochschule für Musik und darstellende Kunst Hamburg, der Landesarbeitsgemeinschaft Musik Nordrhein-Westfalen und der Musikalischen Jugend Deutschlands einen Internationalen Werkstattkursus unter dem Titel Jazz und Blues durch. Zweck und Ziel dieses Kurses ist es, fortgeschrittene Amateure sowie Leiter und angehende Leiter von Musikgruppen und Schülerbands in Theorie und Praxis zu unterweisen und ihnen methodische Hilfen zu geben. Das Lehrprogramm umfaßt: Arbeitsgemeinschaften (Harmonielehre, Arrangement, instrumentale, rhythmische und Improvisationsübungen)., Instrumentalunterweisungen (in den verschiedensten Blasinstrumenten, Tasteninstrumenten, Gitarre, Baß, Schlagzeug), Ensemble. Die Leitung liegt in Händen von Prof. Bruno Tetzner. Kontaktanschrift: Akademie Remscheid, Küppelstein 34, 5630 Remscheidi.

Bestverkaufte **Jazzplatten** sind nach Angaben des amerikanischen Musikmagazins Billboard derzeit: 1. David Sanborn „As we speak", 2. Pat Metheny „Off-ramp", 3. Bob James „Hands down", 4. Pieces of a dream „We are one", 5. Tom Scott „Desire", 6. Jimmy Smith „Off the top", 7. Stanley Clarke „Let me know you", 8. Al Jarreau „Breakin' away", 9. Dave Grusin „Out of the shadows" und 10. B. B. King + Crusaders „Royal jam".

Den **12. Kompositionswettbewerb für Jazzthemen** führt jetzt die Academie de Musique Prince Rainier III in Monaco durch. Jazzmusiker jeden Alters und jeder Herkunft können dafür ihre Kompositionen bis zum 28. Februar 1983 einsenden. Ausgesetzt sind drei Preise für die besten Kompositionen in Höhe von 6000,4000 und 2000 francs. In diesem Jahr gewann der in Deutschland lebende Klarinettist Lajos Dudas den 1. Preis des Wettbewerbs für seine Komposition „Urban Blues". In die Endausscheidung kamen auch Monika Linges und Stephan Diez mit eigenen Kompositionen. Kontaktanschrift: Secretariat du XIIIeme Concours International de Composition des themes de Jazz, Academie de Musique Prince Rainier III, 17, Rue Princesse Florestine, Monaco, MC 98000.

„Bubba's", ein beliebtes Jazzlokal in Fort Lauderdale, Florida, wurde kürzlich geschlossen. Der bisherige Besitzer, Bob Shelly, hofft in Miami demnächst einen neuen Jazzclub eröffnen zu können.

Das **SOH** Trio, mit Alan Skidmore, Tony Oxley und Ali Haurand, hat nach 12 erfolgreichen Konzerten in Großbritannien und nach der Teilnahme - für die BBC und mit Kenny Wheeler - am EBU-Festival in Belgrad für Januar eine Einladung nach Norwegen und später im Jahr nach Japan und in die Türkei erhalten. Von der SOH-Toumee mit John Surman im vergangenen September soll ein Live Mitschnitt bei View Records in Berlin als LP vorgelegt werden. Auch im kommenden Jahr wird SOH in Trio-Besetzung und mit John Surman oder Kenny Wheeler auf Reisen gehen. Kontakt: Connexion, Konrad Adenauer Ring 10, 4060 Viersen 1, Tel. 0 21 62/ 1 84 08.

Jazzkurs für Akkordeon, Karlsruhe

„Das Akkordeon im Jazz" ist der Titel eines Einführungslehrgangs, den die Arbeitsgemeinschaft Akkordeon am 8. und 9. Januar in Kürnbach bei Karlsruhe durchführt. Der Kurs richtet sich an alle Akkordeonisten, die sich für Jazz interessieren. Dozent ist Wolfgang Ruß, Schönaich. Das Kursprogramm umfaßt u. a. Einführung in die Jazzgeschichte, Harmonik, Rhythmik, Improvisation, sowie die Möglichkeiten und Anwendungsbeispiele für das Akkordeon im Jazz. Die Teilnahmegebühr beträgt DM 90,- inkl. Übernachtung und Verpflegung. Kontaktanschrift: Arbeitsgemeinschaft Akkordeon, Bahnhofstr. 8/1, 7036 Schönaich, Tel. 07031/53576.

Eigenes Plattenlabel gegründet: Toshiko Akiyoshi
Foto: Karlheinz Bechholz

Das **Da Guggen Art Ensemble,** zu dem der Geiger Thomas Eckmann, der Saxophonist Burkhard Kienzier, der Gitarrist Michael Huhn und der Schlagzeuger Kalle Mews gehören, geht im Januar wieder auf Tournee. Die bei Karl Berger am Creative Music Studio in Woodstock ausgebildeten Musiker wollen Free Funk, Avantgarde und Weltmusik zu einem neuen Klang verschmelzen. Kontakt: Thomas Eckmann, Hintertalstr. 36, 7740 Friberg 2, Tel. 0 77 22/ 47 21.

John Fischer hat mit dem Schweizer Altsaxophonisten und Flötisten Jean-Luc Barbier, dem deutschen Klarinettisten Theo Jörgensmann, dem englischen Tubaspieler Melvyn Poore und dem italienischen Perkussionisten Andrea Centazzo ein neues Ensemble gebildet, mit dem er unter dem Namen INTERface Konzerte gibt und Jazz-Workshops abhält. Kontakt: John Fischer, 19 Rue de Lyon, CH 1201 Genf, Tel. 00 41/22/ 44 17 14oder42 28 90.

Hermann Breuer, hat ein Quartett gegründet, in dem unter dem Namen „Hermann Breuer Quartett - Brass Jazz" Peter Tuscher Trompete und Flügelhorn, Daniel Anderson Tuba und Bass, Thomas Stötzer oder Hacki Hartmann Schlagzeug spielen. Das Repertoire enthält hauptsächlich Stücke von Breuer und von Mal Waldron. Die Gruppe, deren besonderes Merkmal das Zusammenspiel der 3 Brass-Instrumente Trompete, Posaune, Tuba ist, tritt am 11. Dezember im Kölner Salt Peanuts und am 17./18. in der Münchner Unterfahrt auf. Kontakt: Hermann Breuer, Aventinstr. 12, 8000 München 5, Tel. 0 89/29 76 63.

Joe Bushkin erregte in seiner Heimatstadt New York Aufsehen durch seine Klasse als Entertainer. Mit dem Gitarristen Johnny Smith, dem Bassisten Phil Flanagan und dem Schlagzeuger Jake Hanna bot er im Cafe Carlyle als Pianist, Sänger, Komiker, Mimiker ein buntes Programm, bei dem der 66jährige enormes Show-Talent bewies, ohne sich als Jazzpianist zu verleugnen.

Lionel Hampton hat im alten Theresa Hotel in Harlem das neue Lionel Hampton Community Center eröffnet, Anlaufstelle für hilfsbedürftige Personen aller Art, die dort Betreuung finden. „Ich träumte von einem solchen Center seit Präsident Eisenhowers Zeiten", sagte Hampton, „doch ist dies nur ein Anfang. Wir brauchen mehr Raum." Und er hält bereits nach einem größeren Objekt Ausschau.

Philly Joe Jones spielte nach 23 Jahren erstmals wieder mit dem Pianisten Red Garland zusammen: im „Lush life" im New Yorker Greenwich Village. Jones, den Jutta Hipp als den einfühlsamsten Schlagzeuger der heutigen Jazzszene bezeichnet, will mit Garland zusammen ein Trio bilden, mit dem er in den USA und in Europa auf Tour gehen möchte.

Bernd Rabe, Altsaxophonist, Saxophonsatzführer und Arrangeur im Erwin Lehn Orchester, hat in Stuttgart ein neues Swingtett aufgestellt, in dem Jörg Reiter Klavier, Klaus Schöpfer Gitarre, Thomas Stabenow Bass und Mathias Holtmann Schlagzeug spielen. Reiter, Stabenow und Holtmann waren auch dabei, als der Posaunist Joe Gallardo eigene Arrangements aufnahm. Bobby Stern blies Sopran- und Tenorsaxophon, Stephan Dietz spielte Gitarre und Jörg Gebhardt steuerte latin Percussion bei.

Aera kann jetzt ihr 10jähriges Bestehen feiern. Die Gruppe, die 1972 gegründet wurde, ist bis Januar 1983 auf Tournee. Mit dem Saxophonisten Klaus Kreuzender reisen der Tenorsaxophonist Alto Pappert, der Gitarrist Jens Fischer, der Bassist Locko Richter, der Schlagzeuger Peter Schmidt und der Percussionist Limbus. Während der Tournee wird eine Doppel-LP produziert, die im April erscheinen soll. Kontaktanschrift: Klaus Kreuzender, 8722 Sulzheim, Tel. 09382/8852.

Toshiko Akiyoshi und Lew Tabackin werden demnächst von Californien nach New York übersiedeln. Sie haben jetzt ein eigenes Plattenlabel gegründet, das Ascent heißt und auf dem sie ihre 1978 in Japan aufgenommene LP „Salted gingko nuts" veröffentlichen werden. Im Januar wird das TALT Orchester in St. Charles, Illinois, im Februar in Minneapolis, Sioux City, Iowa, Manhattan, Kansas, Grinnell, Iowa und im März in Reno, Nevada und in weiteren Städten des amerikanischen Nordwesten auftreten. Kontaktanschrift: Ascent Records, 38 West 94th Street, No. 1, New York City, N. Y. 10023, USA.

Hampton Hawes' Autobiographie „Raise up off me" soll im nächsten Jahr unter dem Titel „Ganz tief Luft holen" in deutscher Obersetzung erscheinen. Juergen A. Schmitt hat sie aus dem Amerikanischen übertragen. Er sagt dazu: „In klarer, offener Sprache, ohne Schnörkel und rücksichtslos gegen sich selbst erzählt der bekannte Pianist sein Leben und läßt dabei das faszinierende Bild der Bebop-Ära entstehen. Es ist die Geschichte des Daseins ‚on the road', die Geschichte einer zerstörerischen Drogenabhängigkeit und deren Überwindung, die des täglichen Kampfes ums Überleben." Der Subskriptionspreis beträgt DM 26,- und ist gültig bis Ende 1982. Kontaktanschrift: Juergen A. Schmitt Publikationen, Eschborner Landstr. 14, 6000 Frankfurt/M. 90.

Doorways, das Trio mit dem Gitarristen Joachim Holzfuß, dem Bassisten Holger Michalsky und dem Schlagzeuger Lud Brönneke, will im Frühjahr 1983 auf Tour gehen. Das musikalische Spektrum der Gruppe reicht von Hardbop bis Jazzrock. Kontakt: Lud Brönneke, Eueweg 1,4508 Bohmte 3, Tel. 0 54 73/17 79.

Ala Heiler, Dozent für Jazzgesang und Saxophon an der Jazz-Schule München, hat soeben eine Solo-LP mit dem Götz Tangerding-Trio aufgenommen. Die Platte, die Mitte Dezember erscheint, enthält Standards und Eigenkompositionen mit allerlei Gesangsartistik. Mit Ala Heiler und dem Pianisten Tangerding spielen der Bassist Christian Stock und der Schlagzeuger Rudi Roth. Im Januar 1983 geht die Gruppe auf Konzerttournee. Kontakt: Götz Tangerding, Verdistr. 74, 8000 München 60, Tel. 0 89/8 11 72 61.

Sonny Stitt, dem im Juli verstorbenen amerikanischen Saxophonisten, wurde ein Jazz-Konzert gewidmet, bei dem in der „Peppermint Lounge" in New York Pepper Adams, Mike Brecker, Donald Byrd, Betty Carter, Ron Carter, Paquito d'Rivera, Stan Getz, Dizzy Gillespie, Dexter Gordon und viele andere namhafte Solisten mitwirkten.

Das **Neuwied-Festival** wird im nächsten Jahr wahrscheinlich erstmals im Freien durchgeführt. Veranstaltungsort soll die Abtei Rommersdorf bei Neuwied sein. Der Südwestfunk plant im Rahmen des Festivals eine SWF-Jazz-Session. Mitwirken sollen Ralph Towners Oregon, Don Cherry, Ed Blackwell, John Abercrombie, das Brüninghaus/Stockhausen-Studer-Trio, das Andy Narell Quartett u. a. Kontakt: Jazz-Initiative Neuwied, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1.

Das **United Jazz + Rock Ensemble** unternimmt 1983 wieder zwei größere Tourneen, die erste vom 15. bis 24. Juni und die zweite in der zweiten Novemberhälfte. Außerdem wird das Ensemble bei zwei Festivals auftreten und im Februar Fernsehaufnahmen machen.

Remy Filipovitch hat im Trio mit dem Bassisten Roman Dylag und dem Schlagzeuger Ronnie Stephenson eine neue Platte aufgenommen, die unter dem Titel „All day long" erscheint. Remy Filipovitch, der Tenorsaxophon bläst, hat die Kontaktanschrift Springberg 32,4300 Essen 18, Tel. 0 20 54/43 25.

Rainer Brüninghaus, der mit Markus Stockhausen und Fredy Studer im August und September auf einer Südamerika-Tournee war, spielte in dieser Trio-Besetzung beim Jazz-Festival Berlin' 82, und zusammen mit Kenny Wheeler und Trilok Gurtu bei verschiedenen Jazz-Festivals, so in Leverkusen und Paris. Am 26. November wirkte er bei einer SWF-Jazz-Session in Mainz mit. Im April und Juni 1983 steht wieder eine Tournee auf dem Plan des Trios. Kontakt: Werner Oberender, Postfach 1926, 5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 37/6 56 68.

Arild Andersen hat eine neue Gruppe formiert, in der John Taylor Piano, John Abercrombie Gitarre und Alphonse Mouzon Schlagzeug spielen. Der norwegische Bassist will mit dieser Gruppe im nächsten Frühjahr auch auf Tournee gehen. Eine Live-Platte dieser Besetzung liegt bei ECM unter dem Titel „A Molde Concert" vor. Kontakt: Jazzinitiative, Postfach 1926,5450 Neuwied 1, Tel. 0 26 37/6 56 68.

Sibylle Pomorin, die Alt-, Tenorsaxophon und Flöte bläst, hat zusammen mit dem Bassisten Doc Heyn und dem Schlagzeuger Axel Kottsieper ein Trio gegründet. Die Gruppe spielt eigene, stilistisch vom Bebop bis zum Free Jazz reichende Kompositionen und plant für die zweite Februarhälfte eine Tournee im süddeutschen Raum. Kontakt: Sibylle Pomorin, Pröbstingweg 9,4406 Rinkerode. Tel. 0 25 38/7 15.

Doug Hammond und seine Trio-Mitglieder, der Saxophonist, Klarinettist und Flötist Steve Coleman und der Cellist Muneer Abdul Fataah wurden vom Jazz-Club Karlsruhe zu einem Wochenend-Workshop verpflichtet, der am 18. und 19. Dezember in der Pädagogischen Hochschule stattfindet. Hammond wird den Rhythmusteil leiten, Fataah erteilt Unterricht für Cellisten, Bassisten und Streicher, und Steve Coleman demonstriert die für seine Instrumente wesentlichen Techniken. An dem Workshop können auch Nichtmusiker teilnehmen. Die Kursteilnahme kostet DM 80 - für PH-Studenten und für Jazz-Club-Mitglieder DM 70,-. Kontakt: Stephan Meyner, Weiherstr. 17,75 Karlsruhe 41, Tel. 07 21/40 76 66.

James Newton, kalifornischer Flötist und diesjähriger Down Beat Critics Poll Winner, kommt nach langer Zeit im März 1983 wieder nach Deutschland. Er bringt den Pianisten Gerrie Arllen, den Bassisten Rick Rozie und den Schlagzeuger Steve McCall mit. Kontakt: Studio Jaydee, Weiherstr. 17, 75 Karlsruhe 41, Tel. 07 21/40 76 66.

Matthias Frey wird seine neue Solo-Piano-Platte demnächst über den 2001-Versand anbieten. Diesmal verwandte Frey neben dem normalen Flügel auch elektronische Musikinstrumente und Wasserperkussion. Bei einigen Stükken wirkten der Perkussionist Trilok Gurtu und der Schlagzeuger Hermann Kock mit. Für Soloauftritte oder Duo-Konzerte mit Trilok Gurtu bzw. dem Cellisten Wolfgang Tiepold gilt als Kontaktadresse: Matthias Frey, Brühlstr. 17, 6209 Aarbergen 2, Tel. 0 **61** 20/4741.

Chris Beier hat für Ocean-Records eine zweite Piano-Solo-Platte aufgenommen. Unter dem Titel „Hinterland" enthält sie sieben neue Kompositionen. Sie wird Anfang 1983 erscheinen. Kontakt: Ocean-Records, Petrusstr. 25, 5500 Trier, Tel. 06 51/4 08 17.

Jazzanova hat sich im Rahmen der allgemeinen Sparwelle nun als Trio formiert. Mit der Sängerin und Bassistin Karin Kopp spielen der Schlagzeuger Manne Keller und der neu hinzugekommene Gitarrist Frank Sikora, der seit seiner Rückkehr vom Berklee College in Boston auch eine Gruppe unter eigenem Namen leitet. Das zumeist aus Gesangsnummern bestehende Repertoire des Trios erstreckt sich von Standards und Balladen aus den Bereichen des Bebop und des Cool Jazz über lateinamerikanische Stücke bis hin zu Jazz-Rock-Titeln und Eigenkompositionen. Kontakt: Karin Kopp, Kolpingstr. 33,7950 Biberach 1, Tel. 0 73 51/81 73.

Götz Tangerding nahm mit seinem Trio, zu dem Christian Stock und Rudi Roth gehören, in Ludwigsburg eine neue Platte auf, die unter dem Titel „Crystallizations" vorgelegt werden wird. Kontaktanschrift: Bhakti Records, Musikverlag G. Tangerding, Verdistr. 74, 8000 München 60, Tel. 089/8 11 72 61.

David Bond legte bei der New Yorker Plattenfirma Vineyard Records eine LP unter dem Titel „Odyssey" vor. Der Altsaxophonist ist darauf mit dem Cellisten Peter Sowerwine und dem Congaspieler Charles Miller zu hören.

Dexter Gordon ist in dem Film „Jazz in exile" zu sehen und zu hören. Die Erstaufführung erfolgte im September im Bleecker St. Cinema in New York.

Howard Johnson stellte sich im Oktober jeweils montags mit seiner Gruppe Gravity, die aus sechs Tubisten und Rhythmusgruppe besteht, im Club Sweet Basil in New York vor.

Husky ist der Name einer in Dortmund gegründeten Formation, deren Musik stark von schwarzen Jazzelementen geprägt ist. Das Quartett besteht aus dem Saxophonisten Helmut Wilhelm, dem Pianisten, Klarinettisten, Tenorsaxophonisten Christian Koeppen, dem Bassisten Ulli Nutsch und dem Schlagzeuger Acki Gowin. Kontaktanschrift: Uwe Salwender, Emdenstr. 16,4200 Oberhausen 11, Tel. 02 08/84 39 93.

Elaine Delmar wird im Januar mit einer Gruppe um den Bassisten Mario Castronari und den Schlagzeuger Thomas Cremer eine Tournee durch deutsche Jazzclubs unternehmen. Die englische Sängerin wird dabei auch mit dem Erwin Lehn Orchester eine Jazz-Produktion für den Süddeutschen Rundfunk machen. Die Vokalistin war Star des Musicals „Bubblin' Brown Sugar" in London, gab Konzerte mit dem London Symphony Orchestra und wirkte zudem als Schauspielerin in verschiedenen Theaterstücken, Filmen und Fernsehproduktionen mit. Elaine, die regelmäßig im Ronnie Scott Club in London auftritt, will sich in nächster Zeit wieder stärker als Jazzsängerin betätigen, nachdem sie im Oktober beim Jazzfestival in Cork, Irland, so stark gefeiert wurde. Kontaktanschrift: Mario Castronari, Zeißelstr. 8, 6000 Frankfurt/M., Tel. 06 11/55 91 16.

Albert Mangelsdorff/Wolfgang Dauner werden im Frühjahr 1983 bei Mood Records eine Duoplatte vorlegen.

Ack van Rooyen hat unter seinem Namen eine Platte für Mood Records aufgenommen, die im Dezember erscheinen wird.

In 'n **out,** das Trio des Geigers Heribert Wagner, zu dem der Bassist Sigi Busch und der Schlagzeuger Pierre Courbois gehören, wird im April 1983 eine ausgedehnte Tournee unternehmen. Kontaktanschrift: Action Tours, Borculoseweg 40 b, N-7161 HA Neede, Tel. 0031 54 50 33 47.

Shabadu Jazz Trio nennen der Dortmunder Saxophonist Matthias Nadolny, der Duisburger Bassist Bernd Zinsius und der Schlagzeuger Michael Peters ihre im Frühjahr 1982 gegründete Gruppe. Das Trio gab am 22. Oktober sein erstes Konzert in Dortmund. Kontaktanschrift: Michael Peters, Ekkardtstr. 28,4600 Dortmund 30, Tel. 02 31/43 14 98.

Dwike Mitchell und Willie **Ruff** treten vom 7. bis 12. Dezember im Sweet Basil Club in New York aul.

Nat Adderley trat kürzlich mit dem Altsaxophonisten Sonny Fortune, dem Pianisten Larry Willis, dem Bassisten Walter Booker und dem Schlagzeuger Jimmy Cobb wieder einmal in New York auf.

Isata reiste im Oktober drei Wochen durch Spanien. Die Bemer Jazzgruppe, die aus dem Trompeter Beat Affolter, dem Saxophonisten Beat Wenger, dem Pianisten Jürg Amman, dem Bassisten Michel Poffet und dem Schlagzeuger Guido Parini besteht, gibt Anfang Dezember einige Konzerte in der Schweiz. Kontaktanschrift: Beat Affolter, Bubenbergstr. 38, CH-2502 Biel.

Chet Baker konnte wegen einer Erkrankung die geplante Tournee mit Wolfgang Lackerschmidt nicht wahrnehmen. Der Vibraphonist stellte sich dafür mit Kenny Wheeler oder Jon Eardley oder Charlie Mariano sowie dem Bassisten Peter Bockius vor.

Jazz Clubs

ohne Gewähr!

Reutlingen
In der Mitte, Gartenstraße 36, Telefon 3 44 55
11.12. Ali Claudi's New Four
Sigis Jazz House, im Bebenhäuser Hof
Bebenhäuserhofstraße 1, Tel. 3 60 85

Rielasingen
Kulturzentrum G.e.m.s.e.V., Arlenerstr. 32

Rödermark
Jazzkeller Rödermark, Friedrich-Ebert-Straße
11.12. Swingstars, 19. 12. In Dixie Jubilo

Rothenburg/Tauber
Jazzpodium, im Dideldum, Ansbacher Str. 15
Telefon 0 98 61/16 33

Saalfelden
Jazz im Stall, An der Bundesstraße

Saarbrücken
Gießkanne, Am Steg 3, Telefon 3 68 09
3.12. Rachel Gould Group, 10./11./12.12. Helmut Brandt & RIAS Mainstream Combo, 17. 12. John Thomas & Lifeforce, 26.12. Siggi Kessler Trio

Salzburg
„Jazzclub, im Theater", c/o Walter Struger, Ahamerstr. 1, 4800 Attnang

Saulgau
Dreikömg-Jazzkeller, Hauptstraße 55

Schaffhausen
Zwinglikirche, Hochstraße
Delois Barrett Campbell and the Barrett Sisters

Schongau
Jazz im Pfaffenwinkel, c/o Heinz Wensauer, Friedrich-Ebert-Straße 9, Telefon 0 88 61/85 66

Schorndorf
Manufaktur, Gmünder Straße 36, Telefon 6 11 66

Siegen
Jazzclub Oase im SI-Haus, c/o Dieter Gerst
Telefon 0 27 36/89 76
Freitags: Session
Die Rampe
Marienborner Straße 16/Schleifmühlchen
Siegerland-Halle
4.12. Third Eye, Paan, Altra Volta, Wolf/Sperl/Brauer Trio, Schuler Big Band des Siegener Gymnasiums

Stuttgart
AT Podium City, Königstr. 51, Tel. 29 11 18/29 48 98
Jazz im Bruddler, Schloßstraße 28, Telefon 29 65 15
Laboratorium, Wagenburgstraße 147
Dixieland Hall, Marienstraße 3
1.12. Darktown Jazzband, 2. 12. Barney Kessel Trio, 3.12. Dixieland & Swing Orchestra, 4. 12. Smoking Jazz Band, 7. 12. Wolfgang Trattner Quintett, 8. 12. Alexanders Ragtime Band, 9. 12. Stuttgarter Dixieland Allstars, 10. 12. Larry Porter - Allan Praskin Quartett, 11.12. Blue Devils, 14.12. Flat Foot Stompers, 15. 12. Ragtime Specht Groove, 16. 12. Ulmer Jazz Quintett, 17. 12. Slick Salzer Swing Quartett, 18. 12. Jumpin' Horse Jazzmen, 21. 12. Chicagoans Swingin' Dixie, 22.12. Jazz Fusion, 23. 12. Jazz Society Six, 24. - 31. 12. geschlossen.
Kupferschmiede, Christophstr. 45, Tel. 24 41 15
Musicland, Reinsburgstr. 9, Tel. 62 25 29
Roger's Ruh, Wangener Höhe, Tel. 46 74 83
Maulwurf, Stgt.-Vaihingen, Möhringer Landstr. 9
Villa Berg
9.12. Erwin Lehn und die Hochschul-Big Band & Schwäbische Swing-Gemeinschaft.

Thalwil/Schweiz
Musik Zirkus, Dorfstraße 29

Trier
Jazz Club e. V., Ausoniusstraße 1, Telefon 4 32 68
2. 12. Rachel Gould Quartett, 9.12. Kenny Wheeler Sextett

Tübingen
Jazz im Prinz Karl, c/o H.-J. Haag
Ficfrtenweg 12/404, Telefon 6 61 84
Zentrum-Zoo, Schleifmühleweg 86, Tel. 2 39 68
6. 12. Jazzworkshop mit Timeless, 7. 12. Timeless, 10.-11.12. Frankfurt City Bluesband, 16.-17.12. Dauner-Mangelsdorff, 31. 12. Black Cat Bone

Ulm
Kaffee Kleinkunst, Frauenstr. 113, Tel. 6 55 28
Sauschdall, Prittwitzstraße 36, Telefon 2 30 77
Verein für moderne Musik, c/o Axel Holm, Postfach 22 53, Telefon 6 54 97
Verein zur Förderung des New Orleans Jazz e. V., Schaffelkingerweg 11

Viersen
V. H. S. Jazz Club, Festhallenkeller
Conny's Come In, Nettetaler Str. 159, Boisheim

Villingen
Jazzclub, Webergasse 5

Volkach/Main
Bienenwabe, Sommeracher Straße 22

Wangen/Allgäu
Jazz Point, Lindauer Str. 34, Tel. 0 75 22/58 88
3.12. Lisa Dawson Quartett, 10.12. Jam Session, 17.12. Big Band Dornbirn

Weikersheim
Club W 71, Zwischen den Sportplätzen

Weinheim
Diesterwegkeller, Schulstraße 3
4.12. Radio Noisz Ensemble, 11.12. Christoph Spendel solo
Rolf-Engelbrecht-Haus, Breslauer str. 4
17. 12. Blue Note Jazz Company

Weinstadt
Jazzclub Armer Konrad, c/o Hans-Jörg Maier, Schönauer Str. 10, Stuttgart 80, Telefon 68 47 64

Weyhausen
Zum gemütlichen Heinrich, Im Winkel 6
10.12. Fessor's Big City Band, 18.12. Weihnachtsjazz

Achtung Clubs!

Ab Januar 1983 werden wir nur noch die Jazz Clubs auflisten, die uns jeweils bis 10. des Vormonats für den darauffolgenden Monat ihre Programm-Vorschau zuschicken.

Wien
Fatty's Salon, Strozzigasse
Gitti's Jazz Club, Seilerstätte 3 A, Tel. 53 12 59
Jazzland, Franz-Josefs-Kai 29, Telefon 63 25 75
Jazz Cafe miles smiles, Lange Gasse 51
9.12. Karlheinz Miklin, 15.12. Roland Heinz-Karl Sayer
Jazz Spelunke, Dürergasse 3, Telefon 57 01 26
Willys Rumpelkammer, Lerchenfeldergürtel 17
Telefon 92 12 36
Opus One, Mahlerstr. 11, Telefon 5 2308 95

Wiesbaden
Grammophon, Nerostraße 24, Tel. 5 16 12
Notenschlüssel, Scharnhorststraße 35
Telefon 4 76 71
Störtebeker, Am Michelsberg, Telefon 37 65 65
Jeden Sonntag Frühschoppen mit Live Bands

Wilhelmshaven
Pumpwerk, An der Deichbrücke, Telefon 4 38 77

Winzeln/Rottweil
Alte Kirche, Telefon 0 74 **02/71** 87

Witten
Jazz Forum Wittener Werkstatt, Mannesmannstraße, Telefon 1 38 77

Wolfsburg
Jazzfreunde e. V. Wolfsburg, „Zum gemütlichen Heinrich", Weyhausen, Im Winkel 6, c/o Wolfgang Preuß, 3306 Lehre 2/Essenrode, Neuer Kamp 6, Tel. 05301/681

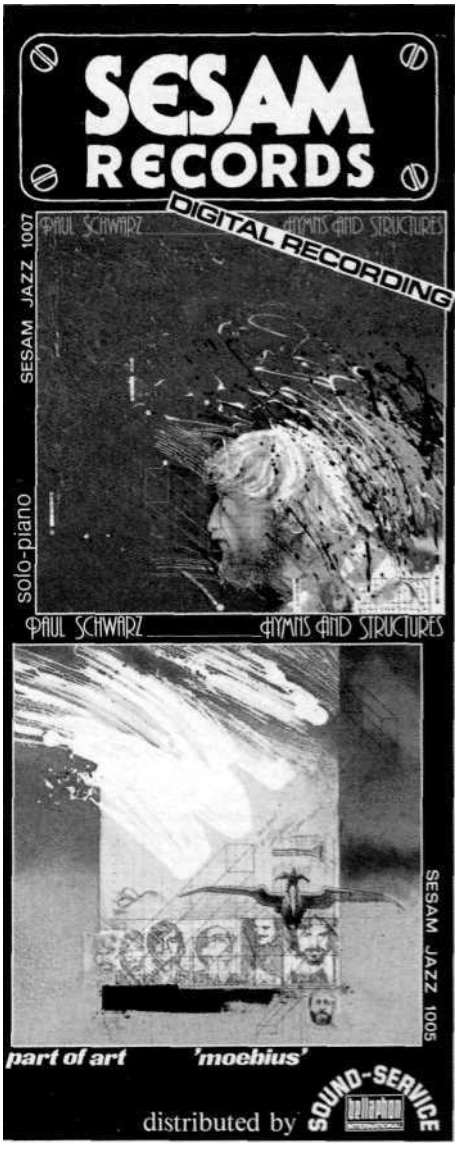
Würselen
Jazz Galerie, Sebastianusstraße

Würzburg
Omnibus, Theaterstraße 10, Telefon 5 61 21
Stadttheater
20.12. Rainer Brüninghaus Group, Urs Leimgruber-Bobby Burri Duo

Wuppertal
Die Börse, Viehhofstr. 125, Tel. 42 10 81-82
Jazz AG W'Tal, Graudenzer Str. 17, Telefon 51 08 30
5.12. Art Bart and Farqo + Berlin Art Ensemble

Zürich
Bazillus, Stampfenbachstraße 8, Telefon 69 46 10
Casa Bar, Münstergasse 30
Jazz & Blues Club, Hotel Nova-Park, Badenerstr. 420
Jazz Circle, Seefeldstraße 101
Limmatquai 82, Telefon 47 65 30

Zweibrücken
„Keller", Andre Weiß, Lammstr. 9



Kleinanzeigen

Preise für Kleinanzeigen im JP:

(inkl. 13% MwSt.)

bis 4 Zeilen	**DM22.60**
5 Zeilen	**DM28,25**
6 Zeilen	**DM 33,90**
7 Zeilen	**DM 39,55**

• **2 Boxen** RICHARD AALLEN SUPERSARABANDE, 200 Watt (Neupreis DM 3500,-), VB DM 998,-. 1 **Plattenspieler** FISHER MT-6225 inkl. neuwert. SHURE V-15 IV DM 398,-. Peter Kirchhoff, Frauenkopfstr. **22.** 7000 Stuttgart 1, Tel. 07 11/42 70 18.

• **Die Jazz School München** besteht seit 8 Jahren mit Erfolg. Auf Anregung vieler Interessenten, die fernab wohnen und keine Möglichkeit haben, unsere Schule zu besuchen, bieten wir unser gesamtes Unterrichtsprogramm (Kurs für Jazz- und Unterhaltungsmusik) im **Femstudium** an. Die Teilnahmebedingungen erhalten Sie kostenlos bei: **Jazz** School **München GmbH,** Landsberger Str. 507 RGB, 8000 München 60.

• **Jazzfest Unna 82:** Gesucht wird eine Aufzeichnung der WDR-Sendung „Open House" vom 20.10. 82. Kulturamt der Stadt Unna, Tel. 0 23 03/1 58 71

• **Rolf Lebeda Blues Band** - Informationsmaterial, Schallplatten und Buchungen bei Rolf Lebeda, Henri-Dunant-Str. 5, 4000 Düsseldorf 30, Tel. 02 11/ 43 50 42.

• Wer überläßt uns nicht mehr benötigte Singles oder LPs jeglicher Jazz-Richtung? Pfarrer S. Weskott, Säbener Str. 256, 8000 München 90.

• **Rhythmik als Erinnerung** - oder wie ich die Zeit in den Griff bekomme. Von Rudi Roth. Buch DM 13,-, mit Kassette DM 19,-. **Musikverlag G. Tangerding,** Verdistr. 74, 8000 München 60.